

Alfredo ARREBOLA



# CANTES GITANO-ANDALUCES BASICOS

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CADIZ

1987

Codigo: 140154

Titulo: CANTES GITANO-ANDALUCES BASICOS

Importe 900

I.V.A. 6 % 54

Total 954





Alfredo ARREBOLA

398 (460)

ARR

can

# CANTES

# GITANO-ANDALUCES

# BASICOS

(segunda edición)



UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



3744040511

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CADIZ

1987



© Alfredo Arrebola Sánchez

I.S.B.N. 84-398-7438-3

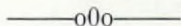
Depósito Legal: CA-678/86

Imprime: Jiménez-Mena, artes gráficas, editorial.  
Polígono Industrial Zona Franca. Cádiz.

Printed in Spain

## A MODO DE PROLOGO

Se suele decir que el Hombre —*homo sapiens*— no se logra en plenitud hasta no haber plantado un árbol, procreado un hijo y escrito un libro. Uno es plenamente consciente de su propia frustración cuando ha sido incapaz de escribir un libro y no precisamente por falta de ganas, sino por un respeto enorme a tan honrosa tarea; respeto entendido en el sentido de apreciación y miramiento frente a acciones que sólo admirativamente pueden ser emprendidas por uno mismo. Hecha esta declaración, ¿cómo atreverse a prologar un libro, exordio que en puridad debe corresponder a su propio autor y no a un tercero como en este caso sucede, que se proclama incapaz de la tarea que va enjuiciar? Pregunta al pelo y a la que en este caso posiblemente sólo queda una respuesta: uno se atreve a hacerlo porque accede a una reiterada petición —en este caso de un gran amigo— y porque estima que despachar en unos renglones el elevado concepto que personalmente le inspira una obra ajena puede disculpar la osadía. Claro se ve así que no es el prólogo el que va a dar lustre al texto que le sigue. Muy lejos, obviamente, la idea de algunos prólogos que se solicitan o se ofrecen como aval y garantía del texto, como pulcra y lustrada envoltura que de realce y prestigio reflejo a la obra presentada y enjuiciada.

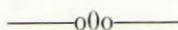


Uno se precia de la amistad de Alfredo Arrebola que viene de muy de atrás en el tiempo. De tantos años como a él lo han cuajado como hombre y como artista y escritor y a uno le han agobiado con el no menguado peso de la vetustez. Iniciamos nuestra amistad en Madrid al principio de la década de los setenta y desde entonces hemos comentado constantemente la peripecia flamenca, siempre desde la órbita de su actitud de investigador —la más sobresaliente entre tantas como cultiva— del fenómeno flamenco y la de uno, de



modesto y curioso aficionado. Eminentemente vitalista él, meramente expectante y pasivo uno. Una diferencia que encaja y equilibran los años y que excepcionalmente coincide en no pocas ocasiones en algo que no es ciertamente una virtud: la pasión, nuestro común —y a veces exaltado—, apasionamiento por el Cante, el Cante por antonomasia.

Alfredo se presenta —no sería exacto decir que se descubre— como integrante del sector de estudiosos del flamenco que reconoce y estima el papel evidentemente predominante que los gitanos han tenido en el Cante que extrañamente viene siendo llamado flamenco, al margen de otras matizaciones más o menos precisas. Expone razones para ello y no elude por el contrario la evidente razón de que el flamenco es originariamente andaluz y que andaluces son también los gitanos que han contribuido preeminentemente al *status* que hoy lo caracteriza, a despecho de no pocos intentos de degradarlo y confundirlo. *(Negar, decimos nosotros, que el pueblo rom haya influido en la música de otros países como lo han hecho en el andaluz, es desconocer su papel en Bulgaria, en Hungría, en Rusia... Es decir, donde quiera que ha encontrado una música aceptable a su propia e indiscutible capacidad y sensibilidad.*



Los cantes andaluces básicos han sido estudiados aquí por Alfredo Arrebola desde sus aspectos etimológico (tantas veces discutibles como él mismo señala en algunos casos), histórico, literario, estilístico y geográfico a veces y, de modo para nosotros muy importante, biográfico. No podrá censurarse el hecho de que las apreciaciones y los datos históricos y homónimos están más o menos faltos de rigor. Esta carencia de precisión en todos los escritores del flamenco, esta defectuosa investigación, constituye un mal incurable del flamenco que sólo puede paliar desde perspectivas eminentemente subjetivas, la socorrida *tradición oral*. Y ello es así porque, al margen de presunciones y deducciones que pretenden relacionar concretamente al flamenco con civilizaciones que arrancaron desde la nebulosa prehistoria de Andalucía, cuando quienes *hicieron* este cante tal como es conocido hace dos siglos, eran analfabetos y ágrafos. Los tartesios y los romanos pudieron tener sus músicas, como milenios antes la comunicación a voces entre montañas desde el *Homus Erectus*, Cromagnon y Neardenthalis pudieron ser en sus equivalentes andaluces los premonitores de unas formas musicales traducidas en diferencias vocales y



tonales. Que desde este arranque la evolución del ser humano llegase a otros modos y los convirtiera en algo parecido a canciones que acompañaron al baile o se elevaron a ritos y supersticiones que el hombre buscaba en su ayuda, es evidente. Pero pretender que partiendo de esas perspectivas perdidas en la oscuridad histórica deviene el cante que llamamos flamenco, no es sino una hermosa pretensión disparatada. El flamenco que *naciera* en Andalucía no es viejo como vieja es nuestra tierra. Discernir cómo brotó y, sobre todo, *cuándo*, es algo que posiblemente no se desvelará jamás. El origen de nuestro Cante no puede deberse sino a una especie de ósmosis, a un lógico fenómeno evolutivo, que tuvo su concreción más precisa en el siglo XV y justamente en alcazabas, aljamas, iglesias y primeras aglomeraciones gitanas: canciones árabes y judías, cantos gregorianos y el decisivo ramalazo gitano.

El libro de Alfredo Arrebola toma un partido muy concreto, pero no niega —mal podría hacerlo un conocedor de nuestro cante— toda esa amalgama indiscutible que él extiende a moriscos y marranos, meras transformaciones impuestas por el más absoluto de los absolutismos. Al margen de todo esto, «Cantes Gitano-Andaluces Básicos» viene a ocupar un hueco en la escasa bibliografía flamenca y lo hace con toda dignidad; al propio tiempo, ofrece aspectos y datos de consulta para el aficionado y afronta in extenso el estudio de esos Cantes fundamentales, con un rico caudal de circunstancias y peripecias; al tiempo que aporta un completo elenco de intérpretes igualmente fundamentales en relación con las formas y estilos contemplados.

**Francisco Vallecillo**



## 1.- LOS GITANOS EN EL CANTE

Estalló repentinamente la noticia. Los medios de comunicación social —Prensa, Radio, Televisión— informaron amplia y debidamente sobre la angustiosa situación de los gitanos en Cataluña. Se han dicho frases desagradables e inhumanas. Me veo en la obligación de replicar a las autoridades —no todas— que tratan de fulminar la raza calé. Algo así como hizo Hitler con los judíos. Con motivo de esa triste y lamentable situación de los gitanos, que solamente buscaban trabajo para sustentar a sus calorritos, quiero exponer, aunque a vuelapluma, cual ha sido la trayectoria histórica de esta raza que tanto beneficio ha aportado al cante. Esta es la razón fundamental del presente libro. Deseo poner de relieve la trascendental importancia de los gitanos en la génesis y desarrollo histórico del cante flamenco, como lo hiciera en el IX Congreso de Actividades Flamencas (Almería, septiembre 1981) la pluma de Francisco Vallengillo.

Todos los andaluces —y de manera especial los artistas flamencos— deberían sentirse orgullosos de la presencia del gitano en nuestro suelo. Aún más: el que quiera aprender los viejos cantes tradicionales en su autenticidad —afirmó Ricardo Molina— tiene que acudir fatalmente a los gitanos. ¿Significa esto que los gitanos inventaron el cante? No. Pero ellos le pusieron un sello tan especial e inconfundible que, en la actualidad, «cantar a lo gitano» o «cantar gitano» es señal inequívoca del buen cante.

Yo pregunto, ¿qué son las tonás sino fragmentarias confesiones épicas de la historia lamentable y triste del pueblo gitano, y crónica angustiosa de las calamidades que afligieron en otro tiempo su existencia cotidiana? ¿Qué es la seguriya, y qué es la soleá, sino la efusión lírica e individualista del gitano, primitivo todavía en el siglo XIX? ¿Qué es la alboreá con su tono sacral sino una probable reliquia de viejos cantos religiosos? cfr. «Ponencias y Comunicaciones», IX Congreso de Actividades Flamencas, pág. 89.- Almería 81.

Resulta evidente —cfr. J. M. Caballero Bonald en «Luces y sombras del flamenco», pág. 42— que los gitanos no engendraron nada que formara parte de



sus tradiciones sino que recogieron algo que ya existía en estado embrionario por las campiñas andaluzas. Antes, pues, que «creadores», fueron los fortuitos y admirables transmisores de un venero musical que, por muy especiales circunstancias, subyacía de algún modo en ese medio regional». No cabe duda que el flamenco —es la opinión generalizada— empieza a existir como tal expresión artística popular desde el momento en que los gitanos cantan tonás y seguiriyas, o bailan zapateados y jaleos. Y esto es así históricamente.

Es cierto que nada positivo se sabe del origen de los gitanos, a pesar de que muchos autores antiguos trataron de investigarlo, ocupándose con ahínco de esta raza vagabunda. Dado lo apasionado del tema, ofrezco una brevísima bibliografía: «Los gitanos, el flamenco y los flamencos», Rafael Lafuente; «Nosotros los gitanos», Juan de Dios Ramírez Heredia; «Los gitanos», J.P. Clebert; «Los zíncali», George Borrow; «Misterios del arte flamenco», Ricardo Molina; «Estudios sobre los gitanismos del español», C. Clavería; «Loz Tzinganos», J. Bloch; «Proceso al gitanismo», Manuel Barrios; «Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII», M. Helena Sánchez Ortega.

En brevísima síntesis, podríamos decir que los gitanos inician su diáspora desde el Indostán hacia Occidente a principios del siglo X y no llegan a España, a través de Cataluña, primero, y de Granada, después, hasta el año 1447; cuatro siglos y medio tardan hasta llegar a Andalucía, y en su constante caminar desde un Oriente eminentemente musical, atraviesan la India, Bizancio, Siria, Persia, Bagdad, Grecia, Roma. Se ponen en contacto con culturas creadoras de formas musicales, conviven (F. Vallecillo) largos períodos de tiempo con ellas. En Andalucía conviven medio siglo con árabes y judíos, y luego con moriscos y marranos, los herederos de las formas musicales persas y griegas principalmente. Se unen a ellos en la forma que siempre se unieron los perseguidos en todas las circunstancias. Pero no debe olvidarse que, históricamente, de los gitanos relacionados con el flamenco se habla mucho después de su llegada a Andalucía.

En 1835, George Borrow afirma que entre los términos en uso para designar a los gitanos se encuentra el de «*flamenco*». Treinta años más tarde, esto mismo es confirmado por Julián Zugasti en su obra «El bandolerismo, estudio social y memorias históricas». Hasta el año 1850 al cante no se le llama «Cante Flamenco», y, sin embargo, a los gitanos se les tuvo por «Flamencos» mucho antes de que el cante se llamara «flamenco». Este dato es muy importante de tener en cuenta.

Los gitanos merecen —como todo ser humano— el máximo respeto. Seamos sinceros: todavía sigue discriminado el gitano. Ha existido —y existe— una persecución moral contra la raza calé, aunque Manuel Barrios piense lo contrario en su «Proceso al gitanismo», Sevilla 1980. A veces, duele más «la guantá sin mano». Y esto les ha ocurrido a los gitanos españoles desde siempre. Me siento orgulloso de conocer a los gitanos, porque he convivido con ellos. Conozco sus vicios y sus muchas cualidades y virtudes morales. Guiado por esto, puse mano a la obra: demostrar la base del cante flamenco exactamente a través de su cantes básicos: Tonás, seguiriyas, soleares, romances, bulerías y tangos. Si intentara hacer la nómina de los cantaos calés, haría falta un libro. Aquí citaré unos pocos nombres de cantaores gitanos: PIEDRA FUNDAMENTAL en el cante. Así nombraré a La Andonda, Tía Anica Amaya, Juan el de Alonso, María Armento, Agujetas el Viejo, María Borrico, Tío Luis el Cautivo, Los Gaganchos, Ciego de la Peña, Carito de Jerez, Caracol (padre e hijo), Curro Durse, El Fillo, Tío Frasca, Curro Frijones, Paquirri el Guanté, José Iyanda, Juaniquí de Lebrija, Señor Molina, Loco Mateo, Diego el Marrurro, Rosario la Mejorana, Enrique el Mellizo, Juanito Mojana, Macandé, Tomás el Nitri, El Planeta, Paco la Luz, El Piyayo, Joaquín de la Paula, Tomás Pavón, Pastora Pavón «Niña de los Peines, Arturo Pavón, Mercedes la Serneta, Manuel Torre, Juan Talega y... ¡DON ANTONIO MAIRENA! Con este nombre y un poquito más se ha hecho la historia flamenca. Esta es la realidad histórica del cante. ¿Hay quien de más? Admiremos, pues, a todos los gitanos —RAZA CAÑI— artífice y «estigmatizadora» del actual cante. Cante que ha llegado al máximo nivel artístico-cultural por su presencia. Hablo por la voz de la experiencia como cantaor y estudioso de nuestro sin par arte. Llámese como quiera, pero el más significativo y diferenciador es el de «CANTE GITANO-ANDALUZ».

La presente obra es un estudio etimológico —dentro de la proximidad lingüística y etimológica— histórico, literario y musical de los cantes que consideramos «CANTES GITANOS BASICOS».





## 2.- LAS TONAS

En el año 1936, uno de los más grandes poetas líricos de la literatura española y universal, Antonio Machado, desde la voz de su heterónimo Juan de Mairena, nos recomendó: «...Cuidad vuestro folklore —cfr. «Juan de Mairena», pág. 233. Ed. Espasa Calpe, Col. Austral núm. 1530— y ahondad en él cuanto podáis. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía».

La exhortación del eximio poeta sevillano nos sirve de aliento en este difícil trabajo que intento desarrollar, puesto que vamos a tratar una de las partes, a decir verdad, más enigmáticas del cante flamenco: LAS TONAS. Y ello obedece a que todavía estamos en el embrión de los estudios serios, analíticos y profundos del cante. En el mismo comienzo del estudio, ya estamos en el pesimismo que nos legó Antonio Machado y Alvarez «Demófilo» —cfr. Colección de cantes flamencos». Sevilla, 1881. «Prólogo», el decirnos: «...Tío Luis de la Juliana, cantador muy general y que así se cantaba por Polos y Cañas, como entonaba unas seguidillas gitanas o una Liviana y una Toná, de esas que no se encuentran hoy ya en el mundo quien las cante ni por el ojo de la cara».

Este pesimismo se hace más extensible por los escasos estilos que han llegado hasta nosotros, y por su función como base esencial en el origen y formación de los cantes flamencos. Cuestión ésta que desarrollaremos con la mayor objetividad posible. De una buena formación de estos depende —así lo creemos— el concepto ulterior que de los mismos logremos. El pesimismo de Demófilo hay que borrarlo con el estudio y la fiabilidad de las referencias históricas y literarias que tengamos a nuestro alcance.

Es un hecho muy común y generalizado en el flamenco, decir «CANTE GITANO». Incluso existe la llamada «Teoría gitanista», que defiende «el origen calé de los cantes flamencos». El tema es bastante polémico y delicado, cuya solución no está aún resuelta satisfactoriamente. Por su interés, expondremos una breve referencia de esta cuestión tan debatida. Aparte las pintorescas

noticias —no veraces de los románticos escritores no españoles sobre el «folklorismo español», solamente tenemos referencias serias del cante a partir de las que nos proporcionó Demófilo, a finales del siglo XIX. Las referencias del Solitario —cfr. «Escenas Andaluzas»— no vale mucho para estas teorías, aunque debemos tenerlas en cuenta.

Fue Demófilo el primero que diferenció el «canto popular andaluz» del «cante gitano» y «cante flamenco». Y entre estos también estableció diferencia. Ahora bien, los conceptos que nos dio Demófilo tienen muy distinta valoración histórica, según se refiera a hechos y episodios que el propio Machado vivió y constató, o bien aquellos hechos que él nos relata por haberlos escuchado, o que él sabía por tradición oral, por ejemplo, cuando Machado nos cuenta —cfr. «Prólogo» a su «Colección de cantes flamencos»— que «...en la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba el Fillo, y donde antes de él cantaron Tío Luís de la Juliana, Tío Luís el Cautivo y otros no menos célebres, los cantaores eran los verdaderos reyes...», nos habla por referencias de una época ya pasada, que él no vivió. Puede que sea verdadero lo que nos cuenta. Y así se ha admitido hasta la presente. Machado se limita simplemente a decirnos que estas reuniones estaban organizadas por «familiares» o amigos de los cantaores, seguramente de su misma raza; pero Machado no emite juicio alguno sobre si sus cantes eran buenos o malos, mejores o peores, iguales o diferentes a los andaluces.

Todo esto —afirma Pedro Camacho Galindo en «Los Payos también cantan flamenco», pág. 30. Eidd. Demófilo. 1977— nos hace pensar que durante el último tercio del siglo XVIII y todo el XIX estaban aflorando simultáneamente dos tipos de cante emanados del cancionero popular andaluz: el cante gitano —que sólo los calés y algunos iniciados conocían y ponderaban— y el cante andaluz, también «género propio de cantaores privilegiados», que aunque, *POCO OIDO HASTA ENTONCES*, por su dificultad interpretativa, era, sin embargo, apreciado y solicitado por el pueblo andaluz.

Así pues, Machado diferenció, ciertamente, ambos cantes, pero no le asignó matrices distintas ni géneros antagónicos. Para Machado —es nuestra opinión— el cante gitano y el andaluz proceden de la misma fuente: Andalucía, pero forjado y elaborado por distintos orfebres. En este caso, el «ANDALUZ» y el «GITANO-ANDALUZ».

Francisco Rodríguez Marín también admitía la existencia de un «cante gitano» frente a un «cante andaluz»; y que más tarde la unión de ambos originó el «CANTE FLAMENCO». Los hijos de Demófilo —Antonio y Manuel— tampoco nos dan conceptos claros acerca del origen gitano del cante. Manuel, que tan-



to lo estudió, nos confunde entre su gitanismo y su andalucismo. Federico García Lorca, «poeta de los gitanos», que tan bien los conoció en todas sus manifestaciones, él que nos dejó su «Poema del cante jondo» y sus magistrales conferencias sobre «el duende y el ángel», en ningún momento hizo mención de la capacidad generativa de su «propia esencia calé» para crear los cantes flamencos.

El poeta y escritor cordobés Ricardo Molina defendió y aseguró —con sus inconfundibles sofismas— el origen calé del cante flamenco.

Remontándonos al siglo XVI, podemos comprobar que los cantes y bailes que los gitanos enseñaban a Preciosa, eran canciones y danzas folklóricas de aquella época: villancicos, seguidillas, zarabandas y romances. «No sólo los gitanos, comenta Pedro Camacho Galindo en «Los payos también cantan flamenco» —cervantinos no cantaban *ninguna copla o estilo peculiar*, sino que los versos de las coplas y romances que cantaban le eran obsequiados a Preciosa, y en algunas ocasiones vendidos, por poetas cortesanos «de los de número» que también hay «poetas que se acomodan con gitanas y les venden sus boras». Lo que queremos decir y decimos es lo mismo que, más o menos, dijo Cervantes: que las canciones ejecutadas por los gitanos —también los bailes— españoles (andaluces) del siglo XVI eran patrimonio del pueblo con el que a regañadientes convivían».

Pasan los siglos XVII y XVIII, y la bibliografía de escritores costumbristas no hacen mención de ningún acto de creatividad gitana de la música española. Sobre este particular, hay que tener en cuenta el testimonio de Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 30. Edt. Al-Andalus. Granada-Sevilla, 1971— quien dice: «Los escritos costumbristas del siglo XVII no aluden a ninguna modalidad que podamos identificar con algún tipo de flamenco. Tampoco se habla de flamenco ni de flamencos».

A mediados del siglo XIX (1845/47) el costumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón con sus «Escenas Andaluzas» nos saca del vacío informativo. Es indispensable el estudio detenido y analítico —creemos sinceramente— de esta obra para situarnos en la trayectoria de las Tonás y demás cantes flamencos. Nos interesa leer detenidamente todas las «Escenas andaluzas», si queremos conocer las distintas formas de cantes y bailes andaluces. Todos están conformes en que la escena «Un baile en Triana» es donde se penetra más a fondo sobre el cante flamenco.

Pues bien, resumiendo las «Escenas andaluzas», anotamos: A) En ningún momento, ni siquiera en «Un baile en Triana», Estébanez Calderón nos dice



que todos los asistentes a él, ni tampoco los intérpretes, *son gitanos*, como afirmó Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 160.

B) Sí nos afirma el escritor malagueño, de forma inequívoca, que eran inconfundiblemente andaluces todos los cantes y bailes que se interpretaron en aquella fiesta.

«Fuesen o no gitanos —comentó Camacho Galindo, cfr. op. cit. pág. 47— los que interpretaban las canciones y danzas, todas ellas procedían del folklore musical andaluz; lo que obliga a aceptar que aunque hasta mediados del siglo XIX no apareciesen estos cantes y bailes diferenciados y genéricamente denominados como flamencos, gitanos o jondos, constituían todo el repertorio que poseían e interpretaban los gitanos en sus fiestas de más «tronío». Lo que equivale a decir que todo lo que *hicieran, crearan o forjaran* después, tuvo que ser el producto de adaptaciones, recreaciones de las formas andaluzas populares preexistentes».

Esta misma postura e idea fue la que defendí en mi tesis sobre el flamenco en los gitanos. Pero ello no quita —que es lo que siempre he defendido y demostrado— la grandeza de la raza calé, porque ella forjó un «sentir especial del cante jondo». A esta forma la llamo «*CREACION DEL CANTE*». Pero su infraestructura es andaluza.

Es ineludible exponer la teoría del gran estudioso del flamenco, José Blas Vega —cfr. «Las Tonás», pág. 13— para corroborar el origen andaluz del cante en sus formas primigenias e infraestructurales. Allí leemos —cfr. Op. cit.— lo siguiente: «teniendo en cuenta los estudios de los principales ziganólogos, Bataillard, Grellman, Leynadier, Passa, Pabanó, Starkie, Leland, etc... he podido comprobar la «no existencia» de un folklore propio de los gitanos, que adaptaron su personalidad a aquel en que las circunstancias histórico-geográficas les hicieron desenvolverse. En los géneros literarios cultivados desde el siglo XV —momento en que aparecen los gitanos— hasta el siglo XVIII —en que se encuentran los primeros indicios positivos— no hemos encontrado una prueba que nos permitiese afirmar el origen gitano del cante. Aparecen muchísimos datos reveladores de su ambiente, actitudes, costumbres, etc. pero todos los que se refieren a manifestaciones de cantes y bailes populares en boca o piés de ellos, son única y exclusivamente los cantes y bailes que interpretaban el pueblo en toda su extensión geográfica, como eran las zarabandas, los villancicos, las chaconas, los romances, las jácaras, etc....».

Después de esta breve referencia histórica del posible origen del cante flamenco, podemos ya adentrarnos en la descripción *etimológica, histórica, literaria y musical* del complejo y enigmático mundo de las Tonás.

## A) ASPECTO ETIMOLOGICO.-

Las tonás representan los cantes más primitivos. Ellas han tenido una especial función en la génesis y formación de los cantes flamencos. Para mí, constituyen la expresión más representativa y auténtica del flamenco. Objetivamente hablando, puede afirmarse que todos los cantes pueden llamarse «TONAS».

El sustantivo «toná», etimológicamente considerado, es una forma apocopada de «Tonada». Esta palabra procede de la latina «tonus», que origina y significa «*tono, acento*». En griego tiene su homónima: Teino, es decir, «tender, poner tirante algo».

Se cree que alrededor del año 1611 se hablaba ya de «Tonada», y un poco más tarde aparece el sustantivo derivado —en forma diminutiva— de «Tonadillas». La palabra «Toná», actualmente, es una forma dialectal andaluza de *tonada*, que en su aspecto folklórico quiere decir «*CANTO TRADICIONAL*», o «*COPLA POPULAR*». De las tonadas —afirma Blas Vega en «Las Tonás», pág. 2— brotó un género literario y musical que, bajo el nombre de «tonadas y tonadillas», circuló por los teatros durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y cuya última derivación fue el cuplé.

Este género literario-musical ha llevado, por su exquisito sabor popular, a numerosos artistas —lo mismo hombres que mujeres, a que se les aplique el calificativo general de «TONADILLEROS».

Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 159— nos dice que seguramente el género literario-musical brotó del folklore, rico en tonadas o coplas populares. El Prof. García Matos —cfr. «Bosquejo histórico del cante flamenco», pág. 29— nos dice que «...en muchos pueblos de Andalucía, Castilla, León y Extremadura dieron siempre el nombre de «toná» o el de «tonada» a cualquier cante/canto de tradición, y así, al referirse los aldeanos de tales regiones a las especies de sus cancioneros, distingúelas diciendo, vg.: la tonada de la ronda, la toná de la Virgen, las tonás de las bodas, la toná del columpio, etc...».

Personalmente he podido comprobar que en Sierra de Yeguas (Málaga) a las saetas que el pueblo acostumbra cantar en la iglesia, suelen llamarlas «tonás». Y, sin embargo, no son como las solemos llamar en flamenco. Esta costumbre y denominación se da también en otros pueblos cercanos.

Guiado por estas teorías, el poeta Manuel Ríos Ruiz cree que las «Tonás tuvieron su origen e inspiración en los romances». En esta misma línea se encuentra J. Blas Vega —cfr. op. cit. pág. 14, y en «Temas Flamencos», pág. 11—



quien asegura rotundamente: «Analizando la mayor parte de los materiales folklóricos hemos llegado a la siguiente conclusión: los únicos antecedentes de las tonás dignos de tenerse en cuenta son los romances, y esto porque:

1.º— Cuando los gitanos llegan a España, la popularidad del romance estaba en pleno auge.

2.º— Los romances son también llamados «corridos o corridas» por el modo de cantarse. Cervantes, en su novela «La Gitanilla», nos presenta a la gitana Preciosa cantando romances en tono «correntío».

3.º— La prueba evidente del conocimiento y recuerdo de esta costumbre nos la da Serafín Estébanez Calderón «El Solitario» en sus «Escenas Andaluzas» (1847): «...se ameniza de vez en cuando la fiesta con el cante de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de «corridas» sin duda por contraposición a los Polos, Tonadas y Tiranías, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas».

«Del tronco de los romances, las tonadas litúrgicas o pregones nacerían, fragmentándolas y motivándolas con temas humanizados o gitanizados, las tonás flamencas o gitanas —con sus variantes— más temáticas que melódicas: el Martinete, la Carcelera, la Debla y la Saeta». Así se expresó P. Camacho Galindo en «Los payos también cantan flamenco», pág. 48.

José Manuel Caballero Bonald —cfr. «Luces y sombras del flamenco», pág. 94— nos ha dejado dicho que «...las tonás constituyen el más puro y venerable punto de partida del flamenco. Se ha dicho que las tonás, más que una modalidad concreta del cante, fue un nombre genérico dado a todos los estilos flamencos/gitanos que no se acompañaban al baile, es decir, que no eran «festeros».

Las tonás —según mi experiencia cantaora— fueron las formas más primitivas del cante flamenco. Al escribir el sustantivo «tonás», lo hago siempre en relación al cante flamenco, aunque conforme al testimonio histórico que ya hemos señalado —estuvieran en los denominados «cantos tradicionales populares». Siempre que se hable de las tonás, no podemos olvidar que en un principio no existía la guitarra como acompañante de los cantes. Hoy, sin embargo, no se concibe el cante sin ella.

Nos parece que en las reuniones entre hombres, en sus distintas fases, cada cual cantaría «a su aire», expresando en su cantar la forma que distingue a cada andaluz: sevillano, cordobés, gaditano, etc... Y pienso también que de las expresiones «vamos a entonarnos», «éntónate, amigo»; ahí, ahí está el tono;



«¡qué desentonado!», etc... pudo haber tenido su nacimiento el sustantivo «TONA».

Más aún: pienso que en un principio todos los cantes debieron llamarse «tonás». Y estoy en la creencia de que los motivos de sus letras fueron recogidos del cancionero tradicional, riquísimo en vivencias de todo tipo. Acepto también que a un andaluz no tendría necesidad de recurrir a él ya que desde siempre ha gozado de una inspiración y originalidad extraordinarias para componer sus propias letras.

## B) ASPECTO HISTORICO.-

Si queremos dar un poco de rigor histórico y crítico al cante flamenco, debemos partir de que hasta el siglo XVIII no se puede situar el cante. Esto es un dato riguroso, es decir, lo que se entiende realmente por cante flamenco. Quienes lo fundamentaron en los tartesios o en las «puellae gaditanae»... no tienen más fundamento que el meramente folklórico, pero no flamenco. Lo que se ha podido recoger del siglo XVIII son meros indicios, es decir, breves referencias literarias. Es a partir del siglo XIX cuando ya podemos hablar del cante flamenco con un cierto rigor histórico. El romanticismo y el realismo son dos movimientos literarios que cooperan a que lo que era un estudio folklórico vaya hacia la consideración de arte, que es como debemos concebir el flamenco. El folklore es ciencia. El flamenco no.

Cierto e histórico es que la «flamencología» nos pone en el siglo XIX para hablarnos de «TONADAS», aunque también debemos admitir que estas antiguas formas de cante tuvieron que ser mucho antes del siglo XIX. Sobre este particular se expresaba así Ricardo Molina: «...Por sus *«letras»* y por su sabor arcáico y casi de canto llano, las tonás parecen venir de muy lejos en el tiempo», cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 160. Lo que sí es sentir es que estos no se pueden certificar históricamente antes del siglo XIX. Remontarnos antes de esta época, es andar por el campo de las probabilidades.

José Manuel Caballero Bonald —cfr. «Archivo del cante flamenco». Discos Vergara —nos dice: «...Es lógico suponer que debieron propagarse (tonás) en secreto, sin salir de unas contadas familias de gitanos de la Baja Andalucía hasta finales del siglo XVIII». Por su parte, José Blas Vega —cfr. «Tonás», pág. 26 —cree que las tonás se empezaron a cantar hacia 1740, por el hecho de que en 1770 viviera ya su gran especialista, Tío Luis el de la Juliana».

Otro elemento histórico que debe tomarse en cuenta, para el problema histórico de su aparición, es la publicación de la «Pragmática» de Carlos III

(1783) dando libertad a los gitanos para realizar sus actividades: sociales, religiosas, folklóricas, etc. La vida de los gitanos deja de ser hermética. En este sentido, Caballero Bonald se expresa así: «...Como ocurrió en otros muchos casos de la historia fundacional del flamenco, las tonás pertenecen a los ritos domésticos de la gitanería aposentada en tierras de Sevilla y Cádiz. No deja de ser significativo, a este respecto, que sus vagas y primerizas salidas a la luz fuesen posteriores a la decisión de Carlos III de liberar a los gitanos de las persecuciones a que se vieron sometidos desde que empezaron a deambular por España». Y como colofón a lo dicho, puede añadirse el testimonio histórico del escritor costumbrista Serafín Estébanez Calderón. Es él quien nos ofrece las primeras referencias acerca de las Tonás. En su obra «Escenas andaluzas» (1845) —cfr. «Un baile en Triana» nos habla ya de «Tonadas de Sevilla», que él oyó cantar a los cantaores de Triana, allá por el año 1840 al 1845: «...¡quién —dice El Solitario— podrá explicar ni descubrir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y pérdidaamente!

Después de esta escena tan viva, cantó el Fillo y cantó María de las Nieves las «TONADAS SEVILLANAS»; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el Polo Tobalo, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras...».

Gustavo A. Bécquer nos hace algunas referencias sobre la existencia de estos cantes. El habla de «Tonadas de Sevilla», cfr. «Feria de Sevilla» y «La venta de los Gatos», así como hace referencias de cantaores. Por tanto, es lógico que las «tonás» son cantes primigenios y básicos entre los gitanos. Es el cante que narra toda la historia del pueblo calorrró. Ellos fueron los artífices de este hermoso cante.

### C) ASPECTO LITERARIO.—

Desde el punto de vista literario, la semejanza entre los romances y las tonás es clara y patente, puesto que conservan las misma *medida* y *distribución* de sus estrofas. La métrica en tercetos, cuya presencia en el romancero español es bastante frecuente como estribillo, se ha conservado en las tonás y también en otros cantes: Caña, Polo y Serrana.

Para confirmar lo dicho, nos valdremos de la autoridad de Demófilo, quien en sus escritos —cfr. «Colección de cantes flamencos» (Sevilla, 1881) dice: «...Dividimos (se refiere a los Martinetes) en dos partes las coplas conteni-



das en esta sección. En la primera incluimos aquellos corridos de tres, cuatro y cinco coplas que viene a formar pequeños trovos en los que se conservan hechos particulares que aún viven en la memoria de los cantadores. En la segunda parte, comprendemos aquellas coplas sueltas, cuyo principal objeto es lamentarse de los trabajos y desgracias que sufren los presos en los establecimientos penales.

Como verá el lector, la medida de los versos es muy irregular, pues al lado de coplas octosílabas asonantadas que pudieran ajustarse perfectamente a la música de soleares, polos, cañas, etc..., hay otras que tienen una especie de estribillo; otras de cinco o seis versos, otras que tienen estos de nueve y aún de diez sílabas. Aunque la música de los martinetes es bastante bella y melancólica, es lo cierto que, por lo general, se cantaban poco y es necesario acudir a gente, por lo común recelosa y desconfiada, para adquirir algunos datos y recoger algunas letras».

Y en cuanto a la antigüedad de estas formas flamencas, Demófilo dice que «...el pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas». Los martinetes y las debblas apenas si son conocidas. Veamos, ahora, un ejemplo de *trovo*:

Lo que se ve en tí, mujé,  
no s'ha bisto entre jitanas,  
que las fatigas que tienes  
no te salen de la cara.  
No me salen de la cara  
y el corazón lo siente;  
no publico mis fatigas  
por er desí de la jente.  
Por el desí de la jente,  
no publico mis fatigas;  
con er tiempo se sabrá  
lo mucho que te quería.—

*Copla suelta:*

No te rebeles jitana,  
aunque te maten tus jentes;  
tengo jechos los momentos  
de pagarte con la muerte».—

(Coplas recogidas del libro «Colección de cantes flamencos» de Antonio



Machado y Alvarez «Demófilo». Sevilla, 1881. Véase la parte dedicada a «TONAS Y LIVIANAS»).—

Diremos, resumiendo, que las tonás se hayan compuestas en coplas de *cuatro versos octosílabos asonantados*. Pero también, a veces, encontramos coplas de tonás «aconsonantados», pero esto es menos frecuente. Veamos el ejemplo de una estrofa con versos rimados «imperfectamente» en los pares:

Yo soy gerá en el vestir  
caloró de nacimiento  
yo no quiero ser gerá,  
siendo calé estoy contento».—

Es frecuente terminar las tonás con una copla de tres versos:

«Y si no es verdad,  
que Dios me mande la muerte,  
si me la quiere mandar».—

Hemos podido comprobar que en las tonás se emplea, con frecuencia, la figura estilística llamada «aliteración». Es un fenómeno que da realce estético a la copla y a la musicalidad, tal vez sea por la influencia de la métrica latina, ya que esta figura origina una especie de tartamudeo, lo que conlleva — métricamente, belleza literaria. Tampoco es raro encontrarnos con tonás en pareados asimétricos y asonantados:

«A la verde oliva,  
que a mí me están dando dobles las fatigas».

Conforme a lo ya escrito por Demófilo, observamos que el metro empleado en las tonás no es riguroso. Esta característica se debe a la rudeza de sus primitivos cultivadores y también —creemos— a la flexibilidad musical. Y ello será debido a que en el flamenco se atiende más al espíritu de la letra que a su medida. Así encontramos tonás con versos de más de ocho sílabas:

«Ya han tocao el toque del silencio...  
ya nos manda a levantar...»  
«Hasta el olivarito del valle  
yo he acompañado a esta buena gitana...  
Yo le he echaíto mi brazo por encima  
y la miré como si fuera mi hermana...».—

Podríamos hacer esta pregunta: ¿QUE EXPRESAN, LITERARIAMENTE, LAS TONAS? A través de sus coplas, podemos ver que este cante narra la vida de persecuciones y miserias de todos los gitanos andaluces. Su acento es

siempre épico y plañidero. También Demófilo nos dice el contenido de estos primitivos y enigmáticos cantes. «Los asuntos —dice en su «Prólogo»— de estas coplas son, casi siempre, motivos o desgracias personales; muy pocas veces, casi nunca, se hacen en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional: las seguidillas gitanas o playeras, y las carceleras o martinetes, y escasísimas deblas contenidas en esta colección, acreditan esta verdad».

«Las tonás que desarrollan el tema dramático —afirma Ricardo Molina, cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 163— de los gitanos encarcelados se llaman «Carceleras» y probablemente calificaron de «Martinetes» a las que acostumbran cantar en las herrerías. Las tonás más antiguas hacen siempre referencia a persecuciones, torturas y muertes.

Como intérprete del cante, siempre he defendido que las tonás son coplas propicias para expresar todos aquellos sentimientos que más ahogan el corazón humano. En la actualidad siguen teniendo la misma vigencia que en sus comienzos, porque la evolución psíquica del hombre poco ha cambiado.

#### D) ASPECTO MUSICAL.—

Las tonás llevan un compás libérrimo; su fuerza radica en la capacidad del cantaor, pero guardando siempre la debida eurytmia musical. De ordinario, no llevan acompañamiento de guitarra, aunque en la actualidad suelen interpretarse acompañadas de guitarra. No se comprende su ausencia, puesto que la referencia al «martillo» sobre el yunque —modalidad nacida por la escenografía del flamenco teatral— para los martinetes, no están de acuerdo los estudiosos del flamenco.

Resulta imposible cantar y sostener —al mismo tiempo— un pesado martillo en las manos, caso de los martinetes. También se ha dicho que el que cantaba en las fraguas era el «Maestro», quien, teniendo en las manos unas tenazas, marcaba el tiempo. Todos los tratadistas flamencos coinciden en que estas tonás, en sus múltiples formas, se ejecutaban sin acompañamiento de guitarra. Es el propio Estébanez Calderón quien dice —cfr. «Un baile en Triana»— que la música con que se cantan estos romances, es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre».

José Carlos de Luna —cfr. «De cante grande y cante chico», pág. 61— sobre el martinete y debla, dice: «Parece tener su origen en la fragua, a cuyo acompañado trabajo ciñe su ritmo. No necesita del acompañamiento de guitarra. El



martillo en el yunque fue la prima que les compuso la falseta, y el bordoneo lo simuló el resollar del fuelle».

El Prof. García Matos —cfr. «Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes». Anuario musical. Vol. V, Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1950— ha intentado demostrar la derivación melódica de un martinete viejo, de tonadas folklóricas que todavía perviven en pueblos de Cáceres y Salamanca. Sin embargo, esta prueba no convenció plenamente a Ricardo Molina, como intenta demostrar en su libro «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 160.

En parte, estoy de acuerdo con García Matos, en las pruebas que hice recorriendo Asturias dando recitales. Pude comprobar la *similitud musical* entre los cantos asturianos y el grupo de las tonás. Hay en el folklore asturiano elementos musicales exactamente iguales a los de las tonás, martinets y debblas. Fue una preciosa experiencia que tuve en Fuengirola (1980), al terminar mi recital se acercó un señor y me dijo que él (era músico asturiano) había visto mucha *similitud musical* entre las canciones asturianas y lo que yo acababa de cantar. Y así es en la práctica, cosa que el papel no puede demostrar.

Sobre el aspecto musical de las tonás, ésta es la opinión de J. Blas Vega —cfr. «Las tonás», pág. 20—: «...En lo que se refiere a la formación musical de las tonás, suponemos que los romances gitanos, debido al carácter de intimidad en que se desarrollaron, carecía en un principio de acompañamiento musical, razón por la cual a esta familia de las tonás le denominan «CANTES SIN GUITARRA». Se debieron formar partiendo de restos de canciones diseminadas por la geografía folklórica española, en la que estaban patentes las huellas dejadas por las diversas razas y pueblos que se establecieron a través de los siglos de España».

Cada día es más la afición que acepta el cante con guitarra, incluso las tonás. Debemos manifestar que estos cantes por su naturaleza e idiosincracia están avocados a ser interpretados sin guitarra. Tampoco es muy convincente el empleo de martillos y otros instrumentos para llevar *el son*.

#### E) TIPOS DE TONAS.—

Difícil y árdua tarea la de escribir el número total —y cierto— de tonás que ha registrado la historia flamenca. Bien visto —como ya hemos anotado— todos los cantes se llamarían tonás. Luego resulta muy difícil establecer su número. Pero aquí las tomamos en el sentido flamenco, es decir, las llamadas tonás gitanas o flamencas. Todas las divisiones que puedan darse de esta modalidad



flamenca, están basadas en la tradición. El flamenco es así. Pocas razones históricas y filosóficas admite. No hay pruebas apodícticas que nos testifiquen su número exacto. A veces ocurre que los cantes están mezclados, como en las «Livianas-tonás» o «Tonás-livianas», nomenclatura que aún perdura. Las primeras noticias que han llegado hasta nosotros es obra de la buena voluntad de Demófilo. Y éste —según cuentan— se dejó influir, ya que él no era cantaor sino folklorista. Sus noticias las recogió de Juanelo, cantaor gitano de Jerez de la Frontera.

Es el propio Demófilo quien dice: «...Entre las tonás y livianas —cfr. «Colección de cantes flamencos», pág. 215— hay veintiseis distintas de que se conserva memoria y que deben su nombre a los cantadores que las inventaron. Hélas aquí, numeradas por el orden que nos las dijo hace muy pocos días Juanelo, célebre cantador de Jerez:

- 1.<sup>a</sup> Toná-liviana, de Tío Luís el de la Juliana.
- 2.<sup>a</sup> Toná-liviana, de Tío Luís el Cagón.
- 3.<sup>a</sup> Toná-liviana, de Curro Pabla.
- 4.<sup>a</sup> Toná-liviana, de Tía Sarvaora.
- 5.<sup>a</sup> Toná-grande, de Tío Luís el de la Juliana.
- 6.<sup>a</sup> Toná del Cristo, de Tío Luís el de la Juliana.
- 7.<sup>a</sup> Toná de los pajaritos, de Tío Luís el de la Juliana.
- 8.<sup>a</sup> Toná de la Junquera.
- 9.<sup>a</sup> Toná del Cerrojo, de Diego el Picaor.
- 10.<sup>a</sup> Toná de Manuel Molina.
- 11.<sup>a</sup> Toná de Juanelo.
- 12.<sup>a</sup> Toná del Proita.
- 13.<sup>a</sup> Toná de Tío Mateo.
- 14.<sup>a</sup> Toná de Tío Manuel Furgante (Toná Coquinera).
- 15.<sup>a</sup> Toná de Moya (la 16.<sup>a</sup> también de Moya).
- 17.<sup>a</sup> Tonás tristes; así hasta la 21.<sup>a</sup>.
- 22.<sup>a</sup> Toná del Cuadrillero.
- 23.<sup>a</sup> Toná de Antonio Pantoja.
- 24.<sup>a</sup> Toná del Cautivo.
- 25.<sup>a</sup> Toná de Tío Manuel, de Puerto Real.
- 26.<sup>a</sup> Toná de Magariño.

Como se ve, todas las tonás, a excepción de la «toná grande», la «del Cristo», Pajaritos, Cerrojo, Coquinera y las Tristes «las demás toman los nombres de los cantaores o cantaoras que las inventaron».

A esta relación dada por Demófilo, J. Blas Vega —cfr. «Las tonás». Edit.

Guahalthor. Málaga, 1967— ofrece, con sus debidos comentarios, *treinta y cuatro* estilos de tonás.

La distribución de las tonás —tanto la de Demófilo como la de Blas Vega— hay que aceptarla como mero ejercicio de investigación, ya que no tenemos realmente base auditiva de discos grabados con tonás. Solamente la «*tradición oral*» —que juega un papel importante en la historia flamenca— sirva para juzgar, catalogar y distribuir los distintos estilos/cantes que hay en el frondoso árbol del flamenco.

Es natural que admire la labor de Demófilo y Blas Vega, pero a medida que voy analizando objetivamente el cante, hace que me ponga en guardia. Porque cabría preguntarse: ¿cómo es posible que, en tan pocos años que van desde Demófilo a la actualidad, se hayan perdido tantas formas de tonás? Puesto que hoy, sinceramente, se canta un reducido número de tonás: Toná grande, chica, Martinete, (natural y redoblao), Carcelera (martinete de la cárcel, según unos; y «toná de la cárcel», según otros); Debla/Deblas (como si realmente existieran varias); Tonás litúrgicas/pregones, de carácter eminentemente religioso, y «Antiguos romances o corridas.

Llamar «grande» o «chica» a la Toná, es algo bastante moderno que no obedece más que a un criterio puramente convencional. «Tanto una como otra —escribe Caballero Bonald— más o menos enriquecida, son reminiscencias de aquellas perdidas tonás de finales del siglo XVII, como también lo son la carceleras, los martinetes y la debla». En realidad, no son más que variantes de una misma raíz y forma: LA TONA. Estas se denominan martinetes o carceleras según su desarrollo ambiental. No me gustaría equivocarme, si afirmo que el primero que nos habla de «martinete natural y redoblao» fue el poeta malagueño José Carlos de Luna en su libro «De cante grande y cante chico», pág. 62. «El martinete más conocido —dice Carlos de Luna— es el llamado «natural». Toman parte en su cante, muchas veces, varias personas que alternan en los «tercios», bien improvisando, bien siguiendo la letra de una leyenda». Estas palabras nos da pie que el origen del martinete pudiera estar en los romances. No hay que olvidar —en la tesis de Carlos de Luna— que este poeta conoció bien el mundo de los gitanos, y vivió en sus carnes el complejo ambiente del flamenco. Por lo que merece un respeto. Para mí, la experiencia vale más que lo que estudiado en los autores.

Sobre el «martinete redoblao» nos dijo «...ya lo describe el sobrenombre. Es más largo y florido, por decirlo así, que el «natural», recordando mucho a la caña en la entrada. Tiene también «su macho», que lo compone una repetición del último tercio, precedido de una frase, en distinto tono, para hacerlo resal-



tar». No olvidemos que Carlos de Luna defiende —como su paisano Estébanez Calderón— que todos los cantes proceden de la Caña.

Problema difícil de resolver es el que presenta la toná llamada «DEBLA». Parece ser —opinión recogida tradicionalmente— que la Debla no es más que una derivación estilística creada por Tomás Pavón (1893-1952). Ahora bien, ¿la Debla que canta Tomás Pavón, es la primitiva? Porque según referencias de cantaores con más de ochenta años, que vivieron los ambientes flamencos de Jerez, Cádiz y Sevilla, no recuerdan haber oído cantar a nadie debblas, sino tonás y martinetes. Este argumento no puede considerarse apodíctico para negar la existencia de la Debla. Precisamente es Carlos de Luna quien nos dice que «...existe, existió mejor dicho, un martinete de martinetes; una quintaesencia del cante jondo que se llamó Debla, de tanta dificultad, de una modulación tan sostenida, de unos tercios tan duros de ligar, que no hay quien la cante. Yo la oí sólo una vez por boca de una gitana vieja, que a pesar de sus gallos y destempladuras me sobrecogió, haciendo resaltar la magnificencia de este cante... La Debla es ya ruína. Para escucharla, más se necesita de imaginación que vuela de oídos a pasado castellano. Es el retablo maravilloso ante el que doblan la rodilla y humillan la cabeza los demás cantes, y ante el cual la misma Caña se siente empequeñecida, aunque orgullosa si piensa que lo crió a sus pechos».

Hace unos años, un flamencólogo me dijo que nadie, absolutamente nadie, ha cantado Debla como es. Me citó un viejo cantaor del Puerto de Santa María —no dijo el nombre— que sólo él tenía el secreto de la Debla. Para mí, la Debla no es más que una toná de carácter eminentemente religioso. Su misma etimología parece indicarlo: DEBLA= diosa. Alguien ha dicho que Debla es de origen sánscrito. Semánticamente puede valer (*dheivos*: deus= dios/-diosa), pero filológicamente resulta difícil por llevar el morfema —*bla*—. «La palabra Debla —según Demófilo, padre de la Flamencología— es gitana y significa diosa; «*barea*» parece la terminación femenina del adjetivo «*baró*»: Grande, excelente.... «*Deblica barea*» podría significar «*diocesita*» excelente y ser, bajo tal supuesto, una invocación afectuosa a una divinidad femenina, a una diosa superior; pero ¿significa, realmente, esto? Parece que no lo sabemos. Los cantaores nada dicen sobre la materia.

«Debla barea» —nos dice Juanelo— equivale a decir «*mírala*»; esto es: ahí tienes la copla entera/ cantada.— Como epílogo, podríamos decir que estas formas primigenias del cante flamenco siguen, en la actualidad, con la misma vigencia y vigor que en su nacimiento. Prueba de ello es que todos los cantaores las incluyen en su repertorio. Hoy se acostumbra hacer una «tanda» de to-



nás: Toná, martinete y Debla. Nada más. Cuando se canta por livianas, se oyen perfectamente los ecos de las tonás.—

### 3.- SEGUIRIYAS

«¿A dónde vas, seguriya,  
con tu ritmo sin cabeza?  
¿Qué luna recogerá  
tu dolor de cal y adelfa?

(F. García Lorca: «Poema del cante jondo»,  
El paso de la seguriya).—

Lo sigo sinceramente: me gustaría tener la inspiración del poeta, el cierto juicio del filósofo y la sublimidad del músico, para escribir o hablar de la seguriya. Siempre que se hable de ella, creo que sería mejor cantar que escribir o hablar de este cante. Porque, ¿qué puede decir la pluma, en comparación del *sentir flamenco* del cante por excelencia? Resulta imposible transmitir a la palabra lo que es capaz de realizar un cantaor en la seguriya. Quizá por ello, estaría en lo cierto al anti-flamenquista Eugenio Noel, al dejarnos dicho que «ER CANTE NO CABE EN ER PAPE».

Llorando por este cante, quedaría bellamente narrado.

Difícil, árduo y casi enigmático es el problema sobre el origen y etimología del término «seguriya».

Sobre la seguriya, diría aún más: cuando suene la guitarra «*llorando por seguriyas*», si no hay dolor, patetismo, desesperación y lamento ante lo vital, lo irracional o lucha por la problemática de la vida, de Dios... en la persona que canta, se puede afirmar, sin error, que no hay tal cante por seguriyas. Estas constituyen el sumum del llamado cante gitano-andaluz.

Y si se diera la posibilidad de llegar a perderse este cante, entonces habría muerto para siempre la quintaesencia del cante flamenco. Lo que voy escribiendo es a fuerza de oír los cantes seguriyeros. Me sería imposible escribir, si no estuviera escuchando a los grandes maestros de la seguriya gitana. Así es.

Una vez, me dijo un gran amigo y estudioso serio del cante: «Por soleá, se



puede decir ¡olé!, incluso haber palmas; pero en la seguriya, las dos cosas sobran: HAY QUE LLORAR».

No me ruboriza, pues, decir que en la seguriya he sentido el cuchillo del cante, y me ha parecido encontrarme más cerca de la divinidad. Esto es una experiencia muy personal como intérprete. No puedo hablar de otra forma. Podríamos manifestar que quienes no lloren con la guitarra, que no canten por seguriyas.

El mundo parece no existir en los «ayes y jipíos» seguriyeros. El olvido de sí mismo es la tónica dominante. La seguriya —afirmaba Ricardo Molina en «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 174— constituye la cumbre de la inspiración flamenca, el climax, el absoluto trágico». En una palabra: la seguriya es el grito desesperado y vivencial del hombre inmerso en cuerpo y alma en la situación límite, es decir, en callejones sin salida que son la muerte, el dolor, la culpa, el olvido, la angustia, la catarsis, etc...

Siempre que se hable del cante flamenco, hay que recurrir a la autoridad de Demófilo, quien en su «Colección de cantes flamencos», pág. 41 dejó dicho sobre la seguriya: «...Especie de cante flamenco que merece verdaderamente párrafo aparte, y que es, a nuestro sentir, el actual *más gitano de todos ellos*, hasta tal punto que cuando en una fiesta se dice a un cantaor: cante Ud. «por tóo lo jondo», se sobreentiende que se desea que cante seguidillas gitanas. La letra de estas composiciones es, por lo común, trágica y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía; las seguidillas gitanas son unas composiciones interesantísimas y muy dignas de estudio para los buenos poetas, y pueden considerarse como delicados poemas de dolor, verdaderas lágrimas del pueblo gitano».

Talismán, en su libro «Teoría del cante jondo», pág. 55, dice que «...la seguriya es la angina de pecho del cante, donde la voz se quiebra en un grito informe, lanzado a lo infinito». Es realmente así. La palabra seguriya debería estar escrita con letras de oro en las puertas de todos los rincones flamencos. Ella por sí sola constituye la grandeza de los cantes flamencos. Anselmo González Climent, en un intento de revalorización de este cante, lo lleva al plano máximo comparándolo con «*el natural*» en el toreo.

Y escribe —cfr. «Andalucía en los toros, el cante y la danza», pág. 288-89— «...Pero también un natural por seguriya, separado del «natural» por soleares tanto como de un cante a otro. La seguriya es el quejío de una indefinición, el drama de lo cumplido sin remedio; es el desgarrar pasivo frente al designio de la fatalidad. El jondismo seguriyero no es barroco. Es cante sin falsetas, difícil de apechugar con cordura y sabor de ley. El natural por seguriyas tiene un

gran intérprete moderno: Miguel Báez «El Litri». La seguriya es un cante «*tan singular*» que intenta poner al descubiero la sensibilidad del alma gitano-andaluza. Digo «gitano-andaluz» porque hay teorías que defienden la paternidad andaluza del cante, pero los gitanos le imprimieron un *sello especial* que obtienen su primacía y paternidad. Esta es también mi tesis.

Acerca de la «individualidad» que caracteriza a la seguriya, estas son las palabras de J. Manuel Caballero Bonald —cfr. «Luces y sombras del cante flamenco», pág. 99— «...El mundo de las seguriyas es, desde luego, como un nudo de afluencias de una misma fuente; cada cantaor debió imprimir un sello personal a lo que sería una anterior y única forma de seguriya ligada al acento de las tonás».

Para mí, la seguriya es el cante que mejor define a Andalucía. Porque Andalucía —como dijo el poeta— es un dolor, una soledad y una pena, de terciopelo y de seda, que se adorna de fiesta y de alegría, de esplendores, de oros, de brillos y de luces, para que no la vean llorar.

En el magistral discurso que García Lorca pronunció en el «Centro Artístico de Granada» (18-2-1922), dijo sobre la seguriya aquel eximio poeta: «...La seguriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda alegría de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos». José Carlos de Luna, aunque fuera sólo literariamente, la vio así: «...La seguriya gitana —cfr. «De cante grande y cante chico», pág. 43— es triste, casi lúgubre; como un lamento de modulaciones en las que toma tanta parte el corazón como la garganta, que, con la pena, hace que terminen en hipo de llanto».

#### A) ASPECTO ETIMOLOGICO.—

En el campo flamenco existen varios vocablos para denominar este cante: Sigiriya, Siguiriya, Segeriya, Seguidilla(s) (discos antiguos, 78 r/m) y Seguriya. Todas estas formas proceden —es la opinión generalizada— de la corrupción del término castellano «*seguidilla*». El nombre no es una especial, sino la consecuencia de la fonética andaluza. Etimológicamente, el término seguidilla significa «*copla de seguida*», cuya raíz se encuentra en la palabra latina «*sequi*» (seguir), y en la griega «*EPOMAI*».

No obstante, hay flamencólogos que dicen que esta palabra no tiene nada que ver con seguidilla. Pero no ofrecen argumentos. Simplemente opinan. Estoy convencido que este vocablo (seguriya, sigiriya, segeriya) está en estrecha



relación con el de «SEGUIDILLA», puesto que cuando los gitanos llegaron a España (¿1440-1470?) se empleaba ya mucho la palabra seguidilla. No debe olvidarse, por otra parte, que los gitanos están dotados de una extraordinaria capacidad de adaptación y «captación», y, acostumbrados a oír frecuentemente este vocablo, lo adaptaron perfectamente a su fonética: fenómeno común en ellos tanto en el cante como en el léxico. Si revisamos los textos literarios, encontraríamos realmente que hay coincidencia en la afirmación anterior. Y hay quien cree —en el flamenco debemos hablar así— que el nombre de *seguiriya* viniera, teniendo en cuenta su métrica —de la seguidilla popular castellana y transformada por los cantaores. Así opinaba el Prof. García Matos, quien tuvo la suerte de encontrar un claro antecedente en el número «Las Plañeras», de la ópera «La máscara afortunada» (1820), en la que aparece una «*siguriya*» que, por su métrica, se confunde con la *endecha*: tipo de romance en estrofas de cuatro versos heptasílabos. Y en esta misma línea está Demófilo —cfr. «Colección de cantes flamencos». Prólogo.

Sin embargo, hay que tener muy presente no confundir nunca la actual «*seguiriya*» con la seguidilla antigua, aquella que se cantaba y bailaba en tiempos de Cervantes que tan magistralmente describe en sus novelas, de forma especial y esmerada en «La Gitanilla». Esa seguidilla antigua —escribe Talismán— vd. op. cit. pág. 55— se conoció primero en la región central de España, y sus principales formas musicales fueron las manchegas y las boleras, de ritmos bailables, muy animadas las primeras, y las segundas más serenas de cadencias y movimientos. Pero nada tiene que ver con la *seguiriya* gitana, lenta y solemne, que no quiere expansión ni alegría, sino recogimiento, aprisionada entre cuatro paredes de oscuridad y de pena, para que salga trágica y alucinante de la desolación del alma, y haga vibrar, estremecido, el silencio, buscando sus respuestas en en el más allá.

Nos encontramos con ejemplos en la literatura flamenca en los que las *seguiriyas*, literariamente, pueden estar entroncadas con las seguidillas. Vale, pues, la pena citar la copla atribuida a la cantaora María Borrigo (siglo XIX) para demostrar lo anteriormente dicho:

«Dice mi compañera  
que no la quiero,  
cuando la mira a la cara  
yo el sentío pierdo».

Si, al cantar esta copla, repetimos las palabras «la miro», ya tenemos el tercer verso de once sílabas, convirtiéndose la anterior seguidilla castellana

en una «seguiriya gitana», denominación que según los estudiosos flamencos—se adoptó para diferenciarla de la seguidilla castellana. Otros creen que fue debido al sello especial que le puso el cantaor gitano.

No faltan autores que defienden que la seguiriya es un cante sólo y exclusivo de los gitanos, pero esto es un poco difícil de demostrar. El poeta y flamenólogo, Manuel Ríos Ruiz, sostiene también que el origen de la seguiriya gitana está en la seguidilla castellana. He aquí sus palabras: «...En cuanto al origen de la seguiriya—cfr. «Introducción al cante flamenco», pág. 75—es fácil pensar que procede, en su etimología y métrica, de la clásica seguidilla castellana. La copla es una estrofa de cuatro versos, todos hexasílabos, salvo el tercero—única diferencia métrica con copla clásica—por necesitarla la intensidad de la seguiriya, que es endecasílabo—con los hemistiquios de cinco y seis respectivamente».

No se puede pasar por alto el problema que encierra el término seguiriya, visto etimológicamente, al igualarlo o identificarlo con el antiguo y genérico de «PLAYERA». Digamos aquí que «playera» nada tiene que ver con «playa», sino con «plañidera», procedente del verbo plañir. Ahora bien, ¿qué relación pudo guardar seguiriya con playera? Autores hay que han relacionado el cante de las seguiriyas con las antiguas «plañideras», que se cantaban en Andalucía para llorar y acompañar en los entierros. Por otra parte, sabemos que es frecuente en Andalucía decir: «*tírate una playera*», o «*entónate una playera*». Así lo recuerdo cuando aún pequeño me invitaban a cantar en las tabernas de mi pueblo. Esto me lleva a admitir que esa posibilidad de identificar seguiriya con playera como sinónimo de cante difícil.

Demófilo, en el «Prólogo» de su «Colección de cantes flamencos», dice textualmente: «...La seguidilla gitana, conocida también con el nombre de playeras, es una copla por lo común de cuatro versos». Y el testimonio de Francisco Rodríguez Marín—cfr. «El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas», pág. 24—es el siguiente: «...La seguidilla gitana o playera, así dicha, no de playa, sino de plañir, como si dijésemos plañidera o plañiera, consta de cuatro versos, asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero, que tiene once, y que necesariamente ha de estar dividido en hemistiquios desiguales, por la cadencia especial (la «caía», dicen los cantaores) que requieren la quinta sílaba:

Apenas nasía  
la yerbitagüena,  
cómo se iban alimentandito  
las raises d'eya.—



Sobre la identificación de la palabra *seguiriya* con *playera*, Ricardo Molina opina que «...Lo más sensato es pensar que la *seguiriya* se llamó *playera* sencillamente por ser un cante poético y plañidero, por ser una copla «pañidera», puro grito, desnuda y desgarrada queja —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 171.

Cabe hacer esta pregunta: ¿desde cuándo comienza a hablarse de *playeras*? ¿Qué testimonio hay —históricamente— para localizar el nombre de este cante como sinónimo de *seguiriyas*? Me parece que la solución estaría en el dicho común andaluz: llamar «*playera*» a toda manifestación cantaora. Y otra pregunta —que no se le pasó a Ricardo Molina— podría ser ésta: ¿se entendía lo mismo por *playera* que por *seguiriya*? Nos encontramos ante un auténtico enigma. Y... es uno más del flamenco.

El juicio de Caballero Bonald —cfr. «Luces y sombras del cante flamenco», pág. 97 —sobre esta cuestión (la veo bastante racional y consecuente con la evolución del flamenco) es la siguiente: «...Es frecuente identificar las *seguiriyas* más antiguas con las nebulosas *playeras*. Sospechamos, tímidamente, que ello se debe a una confusión entre este apelativo —dado a unas canciones bailables del siglo XVIII, propias de la costa meridional andaluza, y el de «*pañideras*», nombre de algunas tonás o «cambios de *seguiriyas* antiguas cuyo acento sería muy parecido al de las *carceleras* y *martinetes*, cante plañideros por antonomasia».

Creo que en la mente de todos está que el cante flamenco ha sido siempre la expresión del dolor, amargura, llanto, etc. etc... del pueblo andaluz. Por lo tanto, podría admitirse —históricamente— que el término *seguiriya* sea sinónimo de *playera*, es decir, que no le da carácter específico, sino genérico. Y preguntamos ¿qué más da un nombre que otro, cuando el pueblo —para expresar sus más profundos sentimientos— se vale de estas coplas?

## B) ASPECTO HISTORICO.—

Históricamente consideradas, las *seguiriyas* se presentan como un fenómeno salido de las tonás. Hay —como es lógico en la historia flamenca— otras opiniones. Pero la teoría más generalizada es que los cantes por *seguiriyas* tomaron su punto de arranque de las tonás. Todas ha habido, por otra parte, que han rebasado los límites de la realidad e imaginación. Es natural. Ya Fernando de Triana en su libro «Arte y artistas flamencos», se quejaba de la poca seriedad en el aspecto histórico del flamenco. Es cierto que sobre el flamenco se ha escrito bastante, demasiado, pero poco y serio. Y muchas veces ha sido más la

musa poética que la razón crítica la que ha narrado la historia flamenca. Se viene admitiendo que las seguriyas llegan a su manifestación pública hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Nos parece difícil poder admitir que las seguriyas sean anteriores al 1780, ya que carecemos de datos históricos. No obstante, siguiendo la trayectoria flamenca y sus más fieles intérpretes —LOS GITANOS— no sería imposible, históricamente, creer que las seguriyas se cantaran antes del 1780. Pero de la etapa comprendida entre el 1780-1840 —afirma Ricardo Molina, cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 178— sólo poseemos referencias literarias».

Sin embargo, los cantes de seguriyas a que dichas noticias (muy dudosas) aluden no han llegado a nuestros días o, al menos, no sabemos que hayan llegado, pues no queda la posibilidad de que hubiesen sido transmitidas —sin saberlo— de las seguriyas del Fillo, de El Planeta y demás viejos cantaores de la primera mitad del siglo XIX. Hay una noticia histórica que nos pone en guardia para reconocer que estos cantes nacieran después del 1783: «PRAGMATICA DE CARLOS III (1783). Pienso que sería casi imposible que los cantaores —al tomar la base musical que tenía el pueblo— reelaboraran las seguriyas. Me estoy refiriendo a los cantaores gitanos. Cuando estos gozaron de libertad, como consecuencia de la humanitaria ley de Carlos III, ya se empezó a hablar del cante flamenco, y por consiguiente que los gitanos pusieran en práctica el cante por seguriyas, sin que ello quite no admitir que estuvieran las seguriyas en embrión, bajo la denominación común de tonás. Esta es la teoría más aceptada, y la más lógica.

Personalmente, creo que las seguriyas se fundamentan en las tonás, para ello me sirvo de pruebas que están perfectamente acordes con la trayectoria histórica del cante. Pues bien, según las referencias, podemos observar que las más antiguas seguriyas de las que tenemos noticias —El Fillo, El Planeta, Caganchos, etc.— todas llevan «aires de tonás». Esta teoría puede ser demostrada prácticamente. Está al alcance de cualquier cantaor.

Tanto es así que seguriyas y tonás pueden ser interpretadas simultáneamente, de manera que no da lugar a confusiones ni brusquedades. *Un argumento práctico*: cuando se canta por seguriyas pueden terminarse —costumbre generalizada entre los cantaores— por tonás. Tanto las seguriyas como las tonás han sido cantes muy especializados en los cantaores gitanos. También está comprobado que hasta avanzado el siglo XIX se habló de tonás y no de seguriyas. Podríamos añadir —como prueba— que la temática de las coplas de las seguriyas era siempre la misma que la de las tonás. La Casa Discográfica Ariola publicó un disco «Larga duración», titulado «Antología de la se-



guiriya, donde el cantaor Joselero de Morón, después de terminar por seguiriyas, remata por toná con el acompañamiento normal del guitarrista, Diego del Gastor. Esta experiencia ha sido frecuentada en mis recitales/festivales, etc... Y como prueba fehaciente, y última, puede decirse que no sólo las tonás sino también las seguiriyas se cantaban sin guitarra.

El escritor flamenco, José Blas Vega —cfr. «Temas Flamencos», pág. 15— dice: «...De las tonás se derivaron algunos de los más antiguos y significativos estilos flamencos, entre ellos la «*seguiriya*», dentro de ese período de formación en que la guitarra se acopló al cante. Debieron influir muy poderosamente las tonás por su carácter y musicalidad que llevaban intrínsecas las seguiriyas». Como nota curiosa, hay que decir que en el cancionero de Demófilo se encuentran letras tonás con las mismas irregularidades que las seguiriyas, vg.:

«Cómo dígale a la mare mía  
que no venga acá,  
porque mu poco sería la calosita, mare,  
que le podría endiñá».—

A pesar de admitir, en general que el origen de las seguiriyas está en las tonás, surge —no obstante— una dificultad cuya solución no se ha encontrado todavía. Es esta:

¿Por qué las seguiriyas, naciendo y desarrollando a partir de las tonás, tomaron otra *forma métrica*? Esta pregunta —me parece— que sólo puede demostrarse cantando. Y su razón estriba en que la seguiriya atiende más al contenido de la letra que a la métrica.

En el libro de Pedro Camacho Galindo, hay cita que debe ser expuesta aquí —cfr. «Los payos también cantan flamenco», pág. 48—. Allí leemos: «...Del tronco de los romances, las tonadas litúrgicas, o pregones nacerían fragmentándose y motivándose con temas más *humanizados o gitanizados*, las «tonás flamencas» o «gitanas», con sus variantes —más temáticas que melódicas— el martinete, carceleras, debba y saeta. De una de estas tonás poética se desprenderían, con majestuosidad inigualable, la plañidera o playera, a la que se antepuso el nombre de seguidilla —hoy SEGUIRIYA— por ser sus coplas correspondientes a esa métrica literaria, o, quizá, —como dijo Cervantes— por ser coplas que se cantaban de seguido; lo que equivaldría a denominarlas «corridas» (como a los romances) pero con versos de pié quebrado. Mucho tomarían éstas para su estructura rítmica de las «modernas» serranas que ya se cantaban en las fiestas que nos describe El Solitario.

Sobre el posible origen de las seguiriyas, no podía faltar la teoría de Ma-

nuel de Falla —cfr. «Escritos sobre música y músicos», pág. 140—. El maestro gaditano escribió: «...En uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la «SEGUIRIYA», hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos; el enarmonismo inherente a los modos primigenios, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de tonalidad; y por último, la ausencia del ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta. Lo que no deja lugar a duda es que la música que aún se conserva en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre de «*música andaluza de los moros de Granada*», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados y seguidillas, etc... Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el cante de la seguriya formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada».

La denominación de seguriya se generaliza —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 176 —a compás de su alejamiento de las tonás; y esto ocurre a partir de mediados del siglo XIX por obra y gracia de los seguriyeros de los Puertos, Cádiz, La Isla, Jerez y Triana».—

De todo esto deducimos, lógicamente, que es muy difícil saber el origen cierto de las seguriyas. Todas las teorías aportan datos dignos de tener en cuenta, pero poco convincentes.

Carlos de Luna —cfr. «De cante grande y cante chico», pág. 39 —dice: «...La seguriya más suelta, más airosa y ganando un tercio de entrada, se convirtió en Toná». Como intérprete, me resulta difícil aceptar esta teoría. No la veo correcta, histórica y musicalmente. Creo que en Carlos de Luna predominaba más el espíritu poético que crítico.

### C) ASPECTO LITERARIO.—

En el estudio literario de las seguriyas, hay que tener en cuenta dos puntos: a) CONTENIDO, b) METRICA. En cuanto a su contenido, nos parece que ya ha sido expuesto con más o menos fortuna.

Las seguriyas, métricamente vistas, cristalizan en el mismo tipo de estrofas que las seguidillas castellanas. Parece ser que las estrofas de las seguriyas —endechas y trísticos— tienen su origen en algunas de las «jarchyas» mozárabes del siglo XI. Sin embargo, esta teoría tiene un valor más bien erudito que



flamenco. Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 174— recoge esta misma opinión. Asimismo, Antonio Urbaneja opina sobre el remotísimo origen de las «jarchyas y zéjeles» como precursores de las actuales seguriyas —cfr. Cante, cantares y cantarcillos». Málaga, 1979.—

Ahora bien, para componer una seguriya flamenca o gitana, no es necesario guardar un riguroso sistema de versificación, ya que en el flamenco importa más el contenido conceptual, o interno, que el externo o métrico. Con esto damos a entender que cualquier estrofa de tres o cuatro versos —asonantes o consonantes— basta para cantar por seguriyas, siempre que su estructura interna exprese la idea fundamental: dolor, pena, miseria, traición, angustia... Tal como aparece en el flamenco, y métricamente vista, la seguriya es una estrofa de cuatro versos, de siete sílabas los impares, y cinco los pares:

Dice mi compañera  
que no la quiero;  
cuando miro su cara  
yo el sentío pierdo».—

(Seguriya de María Borrico).

Esta copla tiene la misma forma externa y literaria que la seguidilla de Lope de Vega:

Lavárame en el Tajo  
muerta de risa,  
que la arena en los dedos  
me hace cosquillas».—

Tanto la copla de María Borrico como la de Lope tienen idéntica estructura literaria y métrica. Debemos añadir que la copla de María Borrico suele emplearse como remate/coda de la serrana y liviana, sin necesidad de aumentar sílabas al verso tercero. Recalcamos esto porque García Matos defendía que la estrofa de las seguriyas nació por agregación de sílabas al tercer verso (siete sílabas) de la seguidilla castellana. Y aunque Ricardo Molina admite esta teoría como válida, personalmente he comprobado que no son convincentes. Por tanto debe ser otro el motivo de la seguriya flamenca o gitana. Flamenca-mente hablando, no se puede generalizar sobre cómo se expresan las estrofas de las seguriyas, su forma normal es ésta: cuatro versos de seis/siete sílabas; el tercero endecasílabo, dividido en cinco/seis, o seis/siete. Sólo añadir que no existe uniformidad.

*Coplas de seguiriyas:*

- a) Cuando yo muera  
mira que te encargo  
que con las trenzas // de tu pelo negro  
m'amarren las manos.—
- b) El viento y la marea  
tío me viene en contra,  
y los bocaítos // de la mar salaítos  
se m'entran por la boca».—

La seguiriya «corta» tiene solamente tres versos, formados, por lo general, por dos hexasílabos (1.º y 3.º) y un endecasílabo (2.º), vg.:

Yo no sé qué tiene  
la yerbagüena de tu güertecito  
que tan bien me gúele.—

Es frecuente encontrarse con este trístico: primer verso, heptasílabo; el 2.º, dodecasílabo, y el verso tercero, eneasílabo, vg.:

Y Dios mandó el remedio  
y p'a este mal mío y de mi compañera  
que lo busco y no lo encuentro.—

Si enumeráramos las excepciones a la regla general, hallaríamos una lista interminable. El cantaor jerezano, Señor Manuel Molina, nos dejó un modelo de seguiriyas con esta medida: primer verso, heptasílabo; segundo, decasílabo, y el tercero, hexasílabo:

«Y no me des más penas  
que yo seré un esclavito tuyo  
hasta que me muera».—

Podemos encontrar la rara formación del terceto, que se atribuye a Enrique El Mellizo, formado por: primer verso, trisílabo; segundo, endecasílabo, y tercero, octosílabo, vg.:

Dinero  
p'a yo pagarle a esta gitana buena  
toíto lo que yo debo».—

Todas estas variadas formas métricas que suele emplear el flamenco no es más que corroborar lo que ya hemos dejado dicho: la seguiriya se preocupa más del contenido de sus letras que del aspecto métrico. Por una razón muy



sencilla: cuando el cantaor —analfabeto en métrica— desea expresar algo, recurre al corazón, y manifiesta lo que siente.

#### D) ASPECTO MUSICAL.—

Propiamente dicho, no se habla de seguiriya sino de seguiriyas. En este cante lo que de común hay en todos es el *ritmo y el compás*, pero son distintos los estilos y la melodía. No son iguales, melódicamente, una seguiriya de Paco la Luz y la de María Borrigo, el Mellizo, Curro Durse, etc...

Hipólito Rossy —cfr. «Teoría del cante jondo», pág. 164— recoge la idea de que los gitanos, al crear el ritmo de acompañante de las seguiriyas, se basaron en el que marcan los martillos sobre el yunque, o el ruido del fuelle, en posición vertical, frente al fogón, u horizontal, colgando del techo y accionado con una cuerda».

Rossy afirma que los gitanos fueron los creadores del ritmo de la seguiriya ( $3 \times 4$  y  $6 \times 8$ ). Sin embargo hay que decir que antes de que llegaran los gitanos a España (¿1447?) ya existía en el Cancionero Popular de Andalucía y Castilla el compás alterno (amalgama:  $3 \times 4$  y  $6 \times 8$ ). Las seguiriyas van, pues, en compás de «AMALGAMA», lo mismo que las serranas, livianas, etc.

A primer momento aparecen con un compás vago y difícil, pero en realidad las seguiriyas constan de «DOCE GOLPES» de forma idéntica a las soleares, alegrías, bulerías, fandangos y otras formas rítmicas del flamenco. Así opina D.E. Pohren en su libro «El arte flamenco», pág. 128, donde leemos: «...No se le ocurre a muchos aficionados que las seguiriyas constan de *doce golpes*. Si los cuentan alguna vez es, generalmente, mientras aprenden a bailar o tocar la guitarra, y entonces se le enseñan un cómputo irregular de *cinco o siete golpes*, manteniendo unos más largos que otros. Este recurso es perfectamente aceptable en cuanto a su fin. Personalmente no se me había ocurrido contar los golpes (12) hasta cierta ocasión, mientras ensayaba una soleá «comercial» con un bailaor.

Hay un zapateado en las soleares que encaja perfectamente en las seguiriyas, durante el cual la guitarra permanece callada hasta el final. Puede suceder que durante el periodo en el que el guitarrista está sentado sin tocar, por distracción, puede seguir el zapateado por seguiriyas en vez de «por soleá», resultando que cuando el zapateado llegue a su cumbre y el guitarrista, que tiene que entrar de nuevo, lo haga —como lo hice yo— de manera equivocada. En esta ocasión, en particular, el bailaor siguió la guitarra y terminamos claramente por seguiriyas un baile que habíamos empezado por soleá».—

Resulta que el compás y la acentuación son idénticos en las dos formas, pero comenzando en diferente lugar. Pohren saca unas conclusiones aceptables, al decir que las «soleares y seguiriyas no están tan distanciadas entre sí como parece y como se había creído». No es del todo imposible, realmente, que cuando alguien decidió poner «en compás» los cantes del grupo de las tonás, tomara como modelo al compás de las soleares (o quizá la Caña, el Polo —en otro tiempo— si es que las soleares no estaban desarrolladas), las disfrazase a propósito o inadvertidamente, naciendo así la «PRIMITIVA SEGUIRIYA». Hay que manifestar que en esta línea se encuentran otros autores flamencos. Podría añadirse: todos los cantes rítmicos (¿grandes?) y muchos de los «mal llamados» «chicos», tienen una estructura de compás y acentuación idénticas, variando sólo los puntos de entrada en cada forma. Finalmente, hay que tener en cuenta que en las seguiriyas no predomina una «estructura rígida», como sucede en las soleares. En las seguiriyas hay que tener en cuenta muchos factores psíquicos en su interpretación, tanto por parte del cantaor como del guitarrista.

Las seguiriyas se tocan en «LA MAYOR», «SI BEMOL», y, en ocasiones, en «RE MENOR», «DO MAYOR», «SI BEMOL» y se resuelven en «LA MAYOR».—

#### E) SEGUIRIYAS/CABALES.—

Si la imaginación ha sido un tanto fugaz en los poetas, en el llamado «Cante por Cables» creo —ha desbordado toda la capacidad imaginativa. Hemos señalado varias hipótesis sobre el posible origen de las seguiriyas. Pues bien, no falta quien para definir la perfección de una melodía flamenca recurra a la expresión, ya admitida, de «...esto está *cabal*»; otros: «ya estamos los cables». Hoy es costumbre hablar de un cante: CABALES. ¿Cómo definir este cante? A las seguiriyas que el señor Francisco Ortega «El Fillo» nos legó, han recibido el nombre de «Cables». El apelativo «Cables», surgido de una leyenda, tomó valor sustantivo y nos ha dado qué pensar. Según la tradición, parece que éstas serían las únicas seguiriyas que nos transmitió El Fillo. Creo que su fundamento está sólo en la *tradición oral* y simples referencias literarias. Sólo desde hace unos años, tomó el cante naturaleza de estudio reflexivo y musical. Antes, no queda otro remedio que echar mano de la «tradición oral».

Hay quienes sostienen que fue Silverio Franconetti el creador de las Cables. Ni El Solitario, ni Demófilo hablan de este cante (como modalidad de la seguiriya). Ricardo Molina y Antonio Mairena —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 187— opinan que este cante se debe al Fillo, pero Silverio, para



conquistar el público sevillano de su *Café Cantante*, lo dulcificó; y de ahí la costumbre de hablar de «Cabales de Silverio». Sinceramente: esta tesis no tiene fundamento histórico. Es una opinión más.

Cabe preguntarse, ¿qué son las Cabales del Fillo, Silverio o Tomás Nitri en el mundo flamenco? Si analizamos exhaustivamente este cante, veremos que se trata de un cante muy severo, arcáico, majestuoso y de tercios bastante ligados, que se encuentran emparentados con los denominados «Cantes a palo seco» (Tonás), y que, además, reflejan el sentir y espíritu de la Triana de 1840. Era lógico, que este cante se interpretara, al principio, sin guitarra. Y muy pronto irradiaría por toda Andalucía. Desde siempre me he interesado por este cante, incluso lo he grabado varias veces en mi repertorio discográfico. Tanto interés despertó en mí que durante mucho tiempo lo he estudiado. Tras larga investigación, deduje que las Cabales están inspiradas —musicalmente se puede demostrar— en las melodías gregorianas de las «Lamentaciones» de los profetas Isaías, Ezequiel, Jeremías, etc.

Cualquiera puede comprobar que durante la Semana Santa, la iglesia católica celebra el llamado «Oficios de Tinieblas». Todas las «Lamentaciones» empiezan con la invocación «Bath, Alepf, Thed, etc.», terminando con «Jerusalén, Jerusalén conviértete a tu Dios...» Pues bien, si comparásemos la musicalidad de las Cabales con estas «Lamentaciones» apreciaríamos su *perfecta similitud*. Esta teoría está compartida también por Felipe Pedrell y Manuel de Falla, quienes sostenían la influencia del «Canto gregoriano» en la formación de los cantes flamencos.

Aún más: quien haya oído el desarrollo musical del llamado «Cante del Planeta» («Seguiriya primitiva // Cabales», cfr. «Cien años de Cante gitano», de Antonio Mairena)

A la luna le pido,  
la del alto cielo,  
cómo le pido que saque a mi pare  
de onde está metío».

podrá comprobar esta similitud. El papel se resiste a demostrarlo; la práctica no. Llegué también a la conclusión que las tribus gitanas, al oír estos cantos, tomaron de ellos sus modulaciones y fueron adaptándolas, poco a poco, a su manera especial de cantar. Porque el gitano está dotado de una extraordinaria capacidad para adaptar melodías foráneas a sus cantes. Nadie podrá negar esta afirmación, fundamentada en la realidad histórica y vivencial. El gitano ha «re-

creado» tanto que ha conseguido una «creación». Sin su presencia no se explicaría el sentido del «*cante jondo*». El cante se define por su gitanismo.

Me parece incompleto el estudio sobre la seguriya, si no ofreciera una *brevísima semblanza* de los máximos maestros de este cante. No relataré, por supuesto, la vida de cada uno, sino una simple pincelada sobre cómo sintieron y expresaron el *cante rey*: LA SEGUIRIYA.

Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco» - pág. 183— ofrece una relación de cantaores seguriyeros, distribuidos en dos clases: a) CREADORES, b) GRANDES INTERPRETES. A mí me parece difícil establecer esta diferencia, ya que no tenemos, por desgracia, sus cantes. La única fuente informativa es la «tradición oral», la que, con todo respeto, no puede ser método riguroso en la investigación de un cante tan enigmático y *subjetivo*. Pero el cante flamenco es así.

A título informativo, esta es la relación de cantaores seguriyeros:

a) CREADORES:

El Planeta, Sr. Manuel Cagancho, Frasco el Colorao, El Fillo, María Borrero, Curro Durse, Sr. Manuel Molina, Loco Mateo, Paco la Luz, Diego el Marrurro, Joaquín la Serna, Manuel Torre, Enrique el Mellizo, Ciego de la Peña, Viejo de la Isla, Francisco la Perla, Juan el de Alonso, Cantaores gitanos del siglo XIX, excepto Manuel Torre, que murió en 1933.

b) GRANDES INTERPRETES:

Tomás el Nitri, Chato de Jerez, Carito, Juan Junquera, Salvaoriyo, María la Jaca, El Puli, María Valencia «La Serrana», José de Paula, Silverio Francanetti, Juan Ortega, Perico Frasca, Diego el Lebrijano, Diego Antúnez, Los Mecle, El Morsilla, Sr. Enrique Ortega, Andrés el Loro, Tío Antonio Cagancho, Antonio Lora, Miguel Cruz «Macaca», Tomás Pavón y Pastora Pavón «Niña de los Peines». Todos cantaores gitanos, salvo Silverio y Salvaoriyo. Esto nos confirma lo ya dicho: la seguriya es un cante eminentemente gitano. Debo añadir que El Nitri y Silverio son, para mí —«creadores» de estilos seguriyeros.

1.— EL PLANETA.— Se considera al Planeta como el más antiguo cantaor de seguriyas. Las referencias que poseemos nos las suministró Serafín Estébanez Calderón en sus «Escenas Andaluzas» (Madrid, 1847), en sus capítulos «Asamblea General» y «Un baile en Triana. También sabemos de su amistad personal con El Fillo. Estébanez —Calderón llamó al Planeta «Rey de los Po-



los». Sin embargo, lo que ha llegado hasta nosotros es una seguriya, cuya letra reza así:

A la luna le pido,  
la del alto cielo,  
como le pido que saque a mi padre  
de onde está preso».—

Se trata —según tradición oral y grabado por Antonio Mairena en «Cien años de cante gitano»— de una seguriya muy simple y muy ligada, lo que parece indicar su vinculación a Triana. Ya hemos dejado constar que esta seguriya/cabales guarda estrecha similitud musical con los cantos gregorianos. Y es cierto que el papel no lo puede demostrar. En la práctica, sí. Se dice también que la mayor gloria del Planeta fue haber sido el maestro del Fillo, «patriarca de la seguriya», según Ricardo Molina. Si alguien tiene interés en conocer más extensamente la vida del Planeta, consulte mis artículos en «Sol de España», 29-7-79 y 5-8-79.—

2.— EL FILLO.— No conocemos la fecha de nacimiento de este celeberrimo cantaor de seguriyas. Se llamaba Francisco Ortega, y era de Cádiz. Ignoramos el porqué del apodo «El Fillo». Abandonó Cádiz y marchó hacia el centro flamenco de Sevilla: Triana. Hacia la mitad del siglo XIX, Triana se convierte en la Meca de todos los cantaores. Y es muy posible que El Fillo recorriera los pueblos sevillanos y gaditanos, con motivo de algunas fiestas, bodas, romerías, etc... Nos cuenta la tradición que tenía un hermano, y fue muerto a manos de otro cantaor. Se dice que con motivo de la muerte de su hermano, El Fillo compuso la siguiente letra por seguriyas:

Mataste a mi hermano  
no t'he perdoná  
tú lo has matao liao en su capa  
sin jaserte ná».—

Esta letra está interpretada por Antonio Mairena en el Lp. «La llave de Oro del Cante Flamenco». Las seguriyas más famosas que nos han llegado del Fillo —conforme a la tradición— han sido las llamadas «Cabales». Sobre este cantaor publiqué tres artículos en «Sol de España», 13-1-80; 20-1-80 y 27-1-80.—

3.— MARIA BORRICO.— La historia del cante flamenco es, desgraciadamente, corta en edad y expansión. La flamencología moderna está haciendo un gran esfuerzo —como afirma Fernando Quiñones— para reconstruir la his-

toria de una de las expresiones folklóricas —digamos que el flamenco no es «folklore»— más ricas del mundo: El Cante Flamenco. Así es. No tenemos demasiados datos históricos de esta manifestación artística, tanto del cante como de sus intérpretes. Y esto es lo que ocurre con esta cantaora que ha sido —según la tradición— piedra fundamental en el cante: MARIA BORRICO. ¡Qué nombre tan feo para cantaora tan extraordinaria! Parece ser que esta cantaora era de raza gitana, y que nació en San Fernando o Jerez de la Frontera hacia mediados del siglo XIX. Demófilo, en cambio, la sitúa en la Isla de San Fernando. Está considerada como una de las primeras mujeres que cantaron por seguriyas. Se viene admitiendo que compuso varios estilos flamencos. De estos estilos se ha hecho célebre el que se emplea como «*cambio o cabal*». La letra atribuida a María Borrico es ésta:

Dice mi compañera  
que no la quiero;  
cuando la miro, la miro a la cara  
yo el sentío pierdo».—

Con esta variante —escribe P. Camacho Galindo en «Los payos también cantan flamenco», pág. 110— le hubiera bastado para cubrirse de gloria, como se cubrió, María Borrico, pues su cante de «*remate o cambio*» fue utilizado por los más famosos cantaores contemporáneos a ella —Silverio mismo y posteriores—.

La seguriya de María Borrico ha sido empleada como final o «coda» de la Serrana, Seguriya y Liviana. Se trata de una forma especial de seguriya que requiere buenas cualidades cantaoras, debido al contraste de sus tonalidades. Se trata de una seguriya primitiva, pero de mucha calidad musical. No debemos olvidar que la presencia de la mujer ha sido básica en la formación y desarrollo de los cantes flamencos.—

4.— CURRO DURSE.— Francisco Fernández, artísticamente conocido por «Curro Dulce o Curro Durse», ha sido catalogado como uno de los grandes seguriyeros de la historia flamenca. También se dice que fue inigualable maestro de la Caña. Su cante ha sido transmitido de generación en generación. Su gran admirador y continuador fue nada menos que don Antonio Chacón. Según es tradición, Curro Durse estuvo dotado de una extraordinaria «voz natural». Era bisabuelo de Manuel Ortega Juárez «Manolo Caracol». Su tierra natal fue Cádiz, donde vio la luz primera a principios del siglo XIX. Este gitano legendario fue —dice Manuel Ríos Ruiz en «Introducción al cante», pág. 194— una de las voces puntales del cante flamenco». Curro Durse llegó a crear «es-



cuela» dejando «giros cantaores» que han servido para forjar la definitiva estructura del cante. Otro gran mérito de Curro Durse fue su influencia en Manuel Torre, al componer su letra/copla «...Era un día señalao...», que está basada en el cante del gaditano Curro Durse y en el cante de Triana.

Desde el punto de vista musical, la seguriya de Curro Dursee y la de Enrique el Mellizo tienen mucho parecido. Curro, como el Mellizo, era otro poeta flamenco, puesto que él mismo componía sus coplas.

José Blas Vega —cfr. «Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz», pág. 34 —relata, por boca de Aurelio, que Curro compuso dos estilos de seguriyas, cuyas letras eran:

«A las dos de la noche  
los campanilleros  
con el ruido de sus campanitas  
me quitan el sueño».—  
Dices que duermes sola  
mientes como hay Dios,  
porque de noche con el pensamiento  
dormimos los dos».—

Esta última ha sido atribuida —desde siempre— al Sr. Manuel Molina, pero según Aurelio Sellé es de Curro Durse. La opinión ha sido apostillada por la autoridad de Pepe el de la Matrona —cfr. «Tesoros del flamenco antiguo», Hispavox HH (S) 10-346, donde leemos: ...Hasta ahora, en razón de modernas versiones escritas e interpretadas, se le atribuía a Manuel Molina la célebre letra de «Dicen que duermes sola...» No obstante, Pepe el de la Matrona atribuye esta interesante, y quizá inaudito giro seguriyero, al célebre Curro Durse, quien, al parecer, lo compuso basándose en un cante de El Viejo de la Isla».

5.— EL CIEGO DE LA PEÑA.— Pocas personas hay en Andalucía que saben quiénes fueron los artífices de nuestros cantes flamencos. Vamos a ocuparnos ahora de un cantaor, cuya seguriya ha sido posible conocerla gracias a Pastora Pavón «Niña de los Peines» (las mujeres también han sido transmisoras de cantes). Este cantaor es conocido como el CIEGO DE LA PEÑA.—

Poco frecuente es el nombre de este seguriyero gitano, aún en la misma afición flamenca. Y nada extraño tiene, ya que las noticias que tenemos del Ciego de la Peña son muy escasas. Ignoramos su nacimiento, aunque se le sitúa hacia finales del siglo XVIII. Manuel Ríos —cfr. «Introducción al cante», pág. 192— lo hace natural de Arcos de la Frontera, y de nombre Pedro Marín. Sin embargo Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág.

191— afirma categóricamente que El Ciego de la Peña era de Sanlúcar de Barrameda y seguramente contemporáneo de sus paisanos María la Mica, Pepa la Bochocha, Tío José el Granaíno y los «Mecle». Pero nada cierto sabemos. Así viene ocurriendo con la biografía de los artistas flamencos.

La seguiriya que se viene atribuyendo al Ciego de la Peña está recogida por la Niña de los Peines en «La Voz de su Amo», AA-465, Barcelona, s/f, Cara 1.-1, 78r/m. Esta seguiriya revela su antigüedad, reflejada por sus ecos/melismas de las tonás. Lo que es lógico porque todas las seguiriyas de esta primera época manifiestan su entronque directo con las tonás. No obstante su arcaísmo, revela en sus tercios un valor efectista. Ricardo Molina —cfr. op. cit. pág. 191— llega a compararla con la de María Borrico. La letra de la seguiriya del Ciego de la Peña era así:

«De Sanlúcar al Palmar  
hay un carril  
que lo había jecho María la Mica  
de ir y venir».—

6.— LOS GAGANCHOS.— Si revisamos la historia flamenca, podremos observar que Triana, a principios del siglo XIX, era el centro cantaor por excelencia. Sin embargo no hay muchos cantaores «profesionales» que ilustren su historia. Este fenómeno tiene su explicación sabiendo que no propiamente no existían «cantaores profesionales», sino que quienes cantaban impartían este menester con otro oficio, es decir, no vivían del cante. Tal vez este hecho fue la causa de que no se prodigarán más los cantes y cantaores. Pero todos los estudiosos del flamenco consideran al barrio de Sevilla como el punto y centro más importante, donde surgieron los más difíciles estilos flamencos: seguiriyas, soleares, tonás, martinetes y debla y —como escribe Ricardo Molina en «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 142 probablemente adquirieron su fisonomía definitiva otros muchos cantes poco individualizados en el primer tercio del siglo XIX.

No, es por tanto, exagerar que Triana fue «cuna» del cante. Y así lo dio a conocer Antonio Mairena en su discos (Lp) «TRIANA, RAIZ DEL CANTE», cfr. Philips 6328.104 Madrid, 1974, 33r/m.

Como ya hemos dicho, pocos han sido los cantaores trianeros. Sin embargo, hay que resaltar las figuras estelares de los Caganchos, Frasco el Colomero y los Pelaos. Han sido los Caganchos —es el criterio unánime— los más representativos seguiriyeros de Triana. Y han sido tres nombres que han pasado a la historia del cante: Tío Antonio Cagancho, Señor Manuel Cagancho y



Tío Joaquín Cagancho, de los cuales Manuel fue el más destacado. Y es esto lo que hemos recibido por medio de la tradición oral. Las seguiriyas de los Caganchos han llegado hasta nosotros a través de las grabaciones de Tomás Pavón, cfr. EMI/REGAL 10 C 038-021.517; Niña de los Peines, cfr. LA VOZ DE SU AMO, AA-348. Barcelona, s/r, 78 r/m; Juan Talega, cfr. «Antología documental del Cante Flamenco y Cante Gitano», Columbia, CCLP, San Sebastián, 1963; 33 r/m, Disco 3; Cara 2, 3, y en «Archivo del Cante Flamenco», Vergara, S.A. 13.001, Barcelona, 1968; Cara 2, 2, 33 r/m; Manuel Vallejo, cfr. GRAMAFONO, AE-3868, Barcelona s/f, Cara 2,1, 78 r/m; Pepe el de la Matrona, cfr. «Tesoros del Flamenco Antiguo», Hispavox, HH (S) 2 Vol. Madrid, 1969, 33 r/m; Juan Valderrama, cfr. RCA, VIK 3.029. Madrid, 1967, Cara 1, 6; 33 r/m y Antonio Mairena, cfr. «La gran historia del Cante Gitano-Andaluz, Columbia MCE 814/816.—

Al Sr. Manuel Cagancho se la ha asignado dos estilos, cuya base musical sigue la línea de las tonás. Por tanto se trata de seguiriyas muy arcaicas. Con ello se demuestra cómo las tonás. «FUENTE DIRECTA DE LAS SEGUIRIYAS», fueron los cantes más antiguos. En las seguiriyas del Sr. Manuel Cagancho no encontraremos adornos ni florituras. El saber ligar bien este cante, es difícil. Se trata, pues, de cantes muy ligados. De las dos seguiriyas atribuidas al Sr. Manuel Cagancho, la primera se viene cantando con esta letra:

«Reniego de mi sino  
como reniego de la horita, mare,  
que t'he conocío».—

Es costumbre, al cantar esta seguiriya, repetir dos veces el primer verso; luego, se hace una brevísima pausa y los versos 2.º y 3.º se cantan seguidos, es decir, de un tirón. Esto hace que la seguiriya trianera resulte difícil cantarla bien.

La segunda seguiriya se interpreta —tradicionalmente con esta letra:

Y Dios mandó el remedio  
y «pa» este mal mío y de mi compañera  
que yo lo busco y no lo encuentro.

Este estilo se viene empleando como «seguiriyas de cambio», y tanto es así que la musicalidad de esta seguiriya está perfectamente enlazada con el primer estilo de seguiriyas de Triana. Ofrece, por otra parte, la particularidad de romper la estructura típica de la copla, ya que el verso tercero tiene nueve sílabas, cuando debería tener seis o siete. A nuestro juicio, ha sido Tomás Pavón quien mejor ha transmitido los estilos seguiriyeros de los Caganchos.—

7.- SEÑOR MANUEL MOLINA.— Es conocido también por Curro Molina. Era de raza gitana; nacido en Jerez de la Frontera, a mediados del siglo XIX. Ha sido otro de los antiguos ídolos del cante de Jerez. Demófilo lo cita como *cantaor general*.

Seguramente que el primer biógrafo del Sr. Manuel Molina ha sido G. Núñez de Prado, quien lo describe así:

«...Manuel Molina o Curro Molina es una figura extraña dentro del cante por la aureola de respetabilidad que parecía rodearle como un nimbo de admiración grave, seria, que no tenía nada de familiaridad que se observa siempre en los aplausos que se tributan a los artistas de su género», cfr. «Cantaos Andaluces», pág. 267. De este cantaor se dice que tenía un carácter difícil y poco familiar. Sin embargo, afirma Juan de la Plata en «Flamencos de Jerez», pág. 36: «...siempre que se hablaba de él, su nombre era pronunciado con cariño por el aficionado. Su porte, señorial y gallardo, era de hombre honorable, y su trato con los demás compañeros le granjeó siempre auténticas simpatías».

También se cuenta del Sr. Molina que era artista de poderosa facultades, pero tuvo que abandonar prematuramente el cante a causa de una sordera contraída por la apasionada abnegación —como escribe Manuel Ríos Ruiz en «Introducción al cante» pág. 256 —con que se entregaba a su arte.

El Sr. Manuel Molina fue creador de una toná que lleva su nombre, «Toná de Manuel Molina», cfr. «Colección de cantes flamencos», pág. 161. Ed. Demófilo, Madrid 1974. Debemos anotar que el Sr. Molina fue uno de los maestros de los que aprendió Manuel Torre, y esto es muy positivo en un cantaor: dejar escuela.

Se conservan, por lo menos, dos estilos de seguiriyas del Sr. Manuel Molina, puesto que la seguiriya «Dices que duermes sola...» quedó aclarado que se le atribuye a Curro Durse. Ricardo Molina, no obstante, la atribuye a este seguiriyero jerezano, cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 192. Los estilos de seguiriyas de Manuel Molina vienen empleándose como «seguiriyas de cambio». Y una de esta seguiriyas está en la siguiente letra/copla:

«Están tocando a misa  
en San Agustín;  
como no tengo velo ni mantilla  
yo no puedo ir.—

La musicalidad de esta seguiriya nos recuerda los estilos seguiriyeros de Triana del Sr. Manuel Cagancho. Puede compararse con «Y Dios mandó el remedio...» con «Están tocando a misa...».



También se atribuye al Sr. Molina esta otra seguriya:

«Y no me des más penas  
que yo seré un esclavito tuyo  
hasta que me muera».—

Los estilos del Sr. Molina han sido transmitidos por Manuel Vallejo, Juan Talega, Pepe el de la Matrona, La Piriñaca de Jerez, Sernita de Jerez, Juan Valderrama, Antonio Mairena.

8.— EL NITRI.— Es triste tener que recurrir a la tradición oral, cuando deseamos el origen histórico del algún cante. Algo semejante sucede con la vida de los artífices de estilos flamencos. Estamos ante un cantaor que ha sido considerado —desde siempre— como uno de los supremos maestros de la seguriya: TOMAS EL NITRI.

He leído todo lo que se ha escrito sobre El Nitri, y, a la verdad, no hay coincidencia histórica sobre su nacimiento y fecha de sus andanzas flamencas. Tampoco sobre su muerte. No debe extrañarnos mucho este detalle, cuando se trata de cantaores gitanos. En los biógrafos del Nitri encontramos siempre algo común: describen a este personaje como un ser extravagante, raro, introvertido, enigmático y gran seguriyero.

Aunque no sea muy digna de crédito, esta es la descripción que hace, del Nitri, Nuñez de Prado: «...La personalidad del Nitri dentro del arte, está definida con tal claridad y de un modo tan complejo, que basta para su descripción con decir que, si nos hemos reservado hasta llegar a él para hacer el análisis del cante gitano, es, simplemente, porque si Salvaoriyo inicia la serie de los verdaderos cantaores de la seguriya, con El Nitri se llega a la meta en que sólo se divisan los escogidos. En efecto, el artista murió víctima de su arte, tenía en su alma todas las grandezas para sentir y toda las energías para expresar ese sentimiento, que exige el estilo que cultivó. Bohemio por temperamento, más que por necesidad, pues poseyendo las facultades que poseía pudo vivir tranquilamente donde mejor le hubiera parecido sin conocer los horrores de la miseria, arrastrado por la constante inquietud de sus nervios; anduvo errante como un cometa de región en región, de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, y ha pintado en un cantar las angustias del aislamiento. He aquí el cantar aludido:

«La Pastora Divina  
venga en mi compañía,  
que me veo sin calor de nadie  
y en tierra «mu extraña».—



El Nitri



Sobre Tomás el Nitri –cfr. «Sol de España», 18/1/81– publiqué tres artículos. Allí podrán leer todo lo referente al Nitri, porque aquí me refiero sólo al cantaor seguriyero. El fue el primero que recibió, en la historia del flamenco, la «Llave de Oro» del cante.

Se afirma que el Nitri fue el directo heredero de los cantes de su Tío Francisco Ortega «El Fillo». Y se dice también que las «cabales» y otros estilos de seguriyas llegaron a nosotros a través del Nitri. Asimismo se afirma que lo poco que se tiene del Nitri ha pasado religiosamente a través de Juan Talega, quien lo recogió de su padre y tío. Lo que no se puede dudar es que El Nitri ha pasado a la Historia del cante como prototipo de seguriyero y «maestro» de este cante. Para mí, ha sido un verdadero y auténtico «creador», aunque lo hayan clasificado como «Gran intérprete».

Los dos estilos más conocidos del Nitri –dice la breve biografía del «Festival de los Cantes de los Puertos», 1971– se nos presentan contrapuestos. Uno, el que parece más cuajado, posee unos tercios precisos, marcadísimos, arrastrados y lentos y llenos de majestuosidad. Este no es, posiblemente, el más antiguo, sino el que produjo en edad más maduro.

El otro estilo es producto de su juventud, indudablemente». He aquí algunas de las letras atribuidas al Nitri, algunas pueden leerse en «Colección de cantes flamencos», 1881, de Demófilo:

«Por aquella ventana  
que al campo salía;  
le daba voces a la mare de mi alma  
y no me respondía».—

«Oleítas» e «la mar furiosa»  
qué fuertes venéis,  
y a la pobre mare de mi alma  
no me la traéis.—

«Arbolito del campo  
riega el rocío,  
como yo riego las pieras de tu calle  
con ellanto mío».—

«Doblaron las campanas, señores,  
de San Juan de Dios  
habían doblado por mi mare de mi arma,  
de mi corazón».—

9.- ENRIQUE EL MELLIZO.— Con el cantaor gaditano, Enrique el Mellizo, la historia del cante flamenco comienza a tener noticias ciertas. Aunque El Mellizo no dejara su voz grabada, conocemos cómo eran sus cantes a través de testigos coetáneos. El Mellizo está considerado como «un monstruo» del cante flamenco. Se dice también que fue el cantaor más grande que ha tenido Cádiz. Y sobre este particular, escribe P. Camacho Galindo —cfr. «Los payos también cantan flamenco», pág. 112— «...entre los pilares gitanos del cante, El Mellizo es el más eminente, el menos discutido y el de mayor exactitud histórica».

Son muchas las características que sobresalieron en este «artífice» del cante. En primer lugar, cabe destacar que El Mellizo fue «músico nato». A él se ha atribuido la creación de cantes: Malagueñas, tientos, soleares, Alegrías y Seguiriyas. Creo que nació para crear cantes. Era su vocación. Como músico estaba dotado de una intuición y sentido fabuloso, que le permitían convertir en «oro jondo» cuanto su oído y voz captaban, incluidos sus propios dolores y desasosiegos», cfr. «De Cádiz y sus cantes», pág. 184, de Fernando Quiñones.

Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco» pág. 195— vio así al Mellizo: «...Nos encontramos ante un genio plurivalente que, como Silverio, constituyó excepción en su época característica por el predominio de la «especialidad». Enrique el Mellizo lo cantó genialmente todo».

Enrique el Mellizo nació el día 1 de diciembre de 1848, en el barrio de Santa María. Fue bautizado en la parroquia de Santa Cruz con el nombre de Francisco Antonio. Su muerte tuvo lugar en Cádiz, el día 30 de mayo de 1906. Este cantaor llenó plenamente la llamada «Epoca de Oro» del cante flamenco. No fue nunca un profesional en exclusiva, sino que él se sirvió del cante como una ayuda en su profesión de «Empleado del matadero municipal».

Hay que señalar que todos los «cantes del Mellizo» están inspirados en los cantos populares y tradicionales de Cádiz. Si quisiéramos conocer el «fondo psíquico» del Mellizo, nos sería suficiente con contemplar la única fotografía —según tradición— que se conserva de él, para apreciar un aspecto triston y romántico. Por tanto, sus cantes llevarían la impronta de su personalidad. Dos discípulos tuvo Enrique que marcaron época en el flamenco: Don Antonio Chacón y Manuel Torre.

Reseñemos, una vez más, que el Mellizo fue maestro genial en soleares, cantiñas, tangos/tientos, malagueñas, cañas y seguiriyas. Lo que no sabemos —según la tradición— si cantó martinetes, carceleras, tonás y debilas; sin embargo se le atribuye la creación de un estilo de saetas. Sus cantes nos han llegado a través de Chacón, Manuel Torre, Hermosilla (su hijo), Aurelio de Cádiz, etc.



Nos interesa analizar aquí, de forma especial, *sus seguiriyas*. Nos parece que debieron ser variadas y bien construidas. Se conocen, por lo menos, tres modalidades, cuyas letras suelen ser éstas:

- 1.- «Lláname al «méico»  
llámame al «dotor»  
que se me arrancan las alas e mi cuerpo,  
e mi corasón».-
- 2.- «Mira la vergüenza  
que m'has jecho pasar,  
d'andar pidiendo limosna de puerta en puerta  
por tu libertad».-
- 3.- Dinero...  
Dios mío, dinero,  
pa yo pagarle a esta gitana «güena»  
«tó» lo que le debo.-

Estos tres estilos de seguiriyas son, sencillamente, extraordinarios en su aspecto flamenco y musical. Exigen al cantaor buenas facultades y *alto sentido* de la musicalidad. Se trata de unas seguiriyas muy bien ligadas, lo que nos hace recordar el estilo trianero. En la actualidad hay bastantes cantaores que saben interpretar cómo eran las seguiriyas del maestro gaditano. Para mí, los más fieles de esta escuela gaditana han sido Aurelio de Cádiz, Antonio Mairena y Manolo Caracol.

10.- *EL LOCO MATEO*.— Son pocos los datos que tenemos de este cantaor, que ha pasado a la historia del cante flamenco, como uno de sus mejores intérpretes. Su nacimiento se sitúa hacia la mitad del siglo XIX, en Jerez de la Frontera. Juan de la Plata —cfr. «Flamencos de Jerez»— hace una breve descripción del Loco Mateo, siguiendo las directrices que ya G. Núñez de Prado nos dejó en su obra «Cantaores Andaluces» (1904).—

El Loco Mateo, aunque era de Jerez, la mayor parte de su vida artística la pasó en Sevilla. El apodo de «Loco» le sobrevino por su carácter nervioso. Se dice que era un hombre que se emocionaba con sus propios cantes. Tenía locura artística. Nada más ¡Qué interesante sería poder conocer la trayectoria *humana y artística* de tantos buenos cantaores que «ha parido» Andalucía!

Sobre El Loco Mateo leemos en Núñez de Prado —cfr. Op. cit. pág. 158— «...Su historia se cree o no se cree, pero de cualquier modo, no se le puede exigir la razón de por qué es como es, porque siempre contestará con la irritante e incomprensible evidencia de los hechos; pero jamás podría dar la justifica-

ción de estos hechos, porque lo ilógico, lo caprichoso y lo absurdo no tiene, no pueden tener justificación posible».

Por su parte, Manuel Ríos Ruiz nos asegura —cfr. «Introducción al cante», pág. 224— que El Loco Mateo dominaba todos los estilos, destacando por seguiriyas, soleares y cañas. Por mi parte, no tengo fuerza histórica para decir lo contrario, como hace Ricardo Molina quien afirma que «no hemos oído ni rastro de esas soleares, cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 193. Creemos que desde el punto de visto histórico no se debe admitir que un cantaor de aquella época —y jerezano— no hiciera cantes por soleares, cuando muchos tratadistas vienen sosteniendo que fue creador de la bulería, cante fundamental en la soleá.

Aquí debemos analizar al Loco Mateo como seguriyero, y en este campo ha sido considerado siempre como un sublime intérprete de seguiriyas, aunque no tengamos —como es natural— prueba discográfica. El testimonio seguriyero del Loco Mateo lo recogemos a través del cantaor de Dos Hermanas, Juan Talega, y, sobre todo, por Tía Anica la Piriñaca que recogió los cantes de su paisano. En las seguiriyas del Loco Mateo notamos las «aires» de Jerez mezclados con los de Triana.

Dos estilos de seguiriyas se le han atribuido a este cantaor de Jerez, cuyo rasgo esencial es la tristeza. En la actualidad se interpretan a menudo los estilos seguriyeros del Loco Mateo. Así, Antonio Mairena —cfr. «La gran historia del cante gitano andaluz»— nos ofrece dos estilos de seguiriyas del Loco Mateo con las siguientes letras/coplas:

- 1.— Oleaita, mare, de la mar  
qué fuertes venéis,  
se habéis llevao a la mare arma  
y no la traéis.—
- 2.— Yo firme te he sío  
pero la culpa de que yo a ti no te quiera  
tú misma has tenío.—

11.— DIEGO EL MARRURRO.— Cantaor gitano nacido en Jerez de la Frontera en 1850, y murió en esa misma ciudad en el año 1920. El Marrurro fue nombre ilustre en los fastos flamencos de Jerez. El Marrurro, además de atribuirse un estilo de malagueñas, fue extraordinario cantaor de seguiriyas. «Creó un estilo de seguiriyas cargado de ayes lastimeros», como diría, en el IX Congreso de Actividades Flamencas, Francisco Vallecillo, —cfr. Ponencias y Comunicaciones del IX Congreso de A. Flamencas, pág. 97—.



El Marrurro, siguiendo la línea tradicional de la seguriya, la saturó de un aire personal e inconfundible. Su nota característica estriba en dos «ayes» al final de cada tercío. «No son, sin embargo, dice Ricardo Molina, notas que gime, sino gemidos que cantan», como si hubiesen surgido irreprimibles en el curso del cante y se hubiesen matizado de él formando un todo inseparable, con intérpretes del cante, considero la seguriya del Marrurro como una de las más difíciles de cantar. Se requiere mucha capacidad cantaora y no menos sensibilidad. Cualquier copla es buena para este tipo de seguriya. Ponemos aquí la que el gran «maestro», Antonio Mairena, ha dejado grabada en su «*Antológica*» obra «Historia del Cante Gitano Andaluz»:

«Mala mujer que me buscas,  
me quieres buscar,  
quieres que pierda la calor de mis niños  
por la eternidad».—

12.— EL VIEJO DE LA ISLA.— Escasos datos tenemos del Viejo de la Isla. Este cantaor es conocido también por Perico Piña. Su nombre y apellidos eran: Pedro Fernández Piña, nacido en San Fernando (Cádiz) en el 1850. El Viejo de la Isla era hermano de María Borrico, famosa cantaora de seguriyas.

Aurelio de Cádiz nos cuenta que El Viejo de la Isla —cfr. *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*, pág. 31, de J. Blas Vega— era un hombre que cantaba muy corto. Pero era un cantaor muy bueno. Y lo que tenía era que «tó» el mundo cantaba y él metía». El estilo seguriyero del Viejo de la Isla nos ha sido transmitido a través de Manuel Torre, Aurelio de Cádiz, Chiclanita, etc.

Se viene admitiendo que los «*cantes personales*» del Viejo de la Isla y Francisco la Perla eran tan parecidos que es fácil confundirlos. Este fenómeno musical es corriente en los estilos de seguriyas y soleares. Es una característica común y frecuente en el cante flamenco. Se dice que los cantes del Viejo de la Isla y Francisco la Perla fueron reelaborados y engrandecidos por Manuel Torre, a quien se le considera «maestro genial y supremo» de la seguriya. La seguriya del Viejo de la Isla se caracteriza por la constante reiteración de pena y dolor:

«Entre la una y dos  
logré mi gusto con mi compañera  
solitos los dos».—

Parte del secreto de este estilo —cfr. Blas Vega, op. cit. consiste en la colocación de la frase «logré mi gusto», que se repite seguida sin ninguna pausa».

El cante del Viejo de la Isla —según Ricardo Molina está más cerca de la «escuela jerezana» que de la «gaditana». Antonio Mairena nos ha dado una versión de la seguiriya del Viejo de la Isla, en su admirada obra «La gran historia del cante gitano andaluz», con la siguiente letra:

«Camisa en mi cuerpo  
no me voy a poner,  
hasta no verme con mis niñas en mi casa  
juntitos otra vez».—

13.— PACO LA LUZ.— Paco la Luz, genial maestro de cantaores, ha pasado a la historia flamenca como uno de los mejores seguiriyeros. Y está considerado como «figura cumbre» del cante jerezano. Era de raza gitana, nacido en el barrio de Santiago. Se llamaba Francisco Valencia y debió su apodo al nombre de su madre, María de la Luz. Es curioso: desde siempre ha sido considerado Paco la Luz como una verdadera institución del mejor cante por seguiriyas. Creó varios estilos de ellas, de las cuales nos quedan algunas.

Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 194— dice y afirma que Paco la Luz creó dos estilos de seguiriyas: *una corta y otra grande*. Quizá haya sido Juan Talega el mejor intérprete de los estilos seguiriyeros de Paco la Luz. Estilos que recogió con suma fidelidad Antonio Mairena. Debemos añadir que otros cantaores han interpretado la seguiriya de Paco la Luz: José Cepero, cfr. J. Cepero en «Gramófono», AE-2.585, Barcelona s/f. Cara 1-1: «Se cambiaron los vientos»; Juan Talega en «Archivo del Cante Flamenco». Vergara, S.A. 13.001 SJ, Barcelona 1968 Vol. I Cara 2 - 3: Grupo de las seguiriyas; El Perrate de Utrera; Juan Valderrama en «Historia del Cante Flamenco», Vol. I, Belter 22.191; Barcelona, 1968, Cara 2-5 y algunos cantaores más han interpretado los estilos seguiriyeros de Paco la Luz. En Utrera, Jerez, Sevilla, Córdoba, Málaga... se vienen cantando las seguiriyas de Paco la Luz, cuya nota más característica es la queja, la emotividad y, sobre todo, su reposidad, al menos así se vienen interpretando.

Antonio Mairena nos ha dejado dos estilos de seguiriyas de Paco la Luz, «una de cambio», vg. «Dolorosa mía», cfr. Hispavox en «Noches de la Alameda» HH 16-395, y otra en «La gran historia del cante gitano andaluz, con la siguiente letra/copla:

Si yo lo supiera  
que no me quería,  
yo renegara de Dios y me fuera  
a la morería».—



14.— SILVERIO.— Desde siempre se ha considerado a Silverio como «pontífice» del cante. Fenómeno raro, pero ha sido así: un cantaor payo, de origen italiano llegó a alcanzar la mayor gloria en el cante. Y según testimonio de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», Silverio nació en Sevilla el 10 de junio de 1831. Fueron sus padres don Nicolás Franconetti, natural de Roma y jefe de Guardias Walonas, y doña María de la Concepción Aguilar, natural de Alcalá de Guadaira, y perteneciente a una de las familias más conocidas de la villa.

Se dice que desde niño oyó cantar al Fillo en Morón y Sevilla. Su vocación flamenca era, pues, irresistible. No se sabe, a ciencia cierta, por qué tuvo que huir a América, donde vivió bastantes años. De vuelta de América, abrió un café cantante en Sevilla en el que cantaba con relativa frecuencia. Silverio, aunque ganó bastante dinero, murió pobre.

Silverio tuvo que ser un monstruo del cante, cuando la misma María Borrero, invitada a cantar en presencia de Silverio (1864) vuelto ya de América, dijo: «¿Cómo quieres que cante, si ese «gachó» de las barbas me ha «estemplao»? Así de sencillo nos lo refiere Demófilo. Se viene admitiendo que Silverio interpretó magistralmente todos los cantes que más distinguen a los cantaores gitanos, de quienes los recogió. Los propios gitanos han reconocido que Silverio estaba dotado de cualidades máximas para el cante. Ignoramos, por otra parte, cómo pudo Silverio llegar a los cantes gitanos guardados herméticamente.

Fernando de Triana —cfr. «Arte y artistas flamencos», pág. 38— nos ofrece una expresiva semblanza de Silverio: «...Silverio —dice— fue el único cantador que todo lo cantó extraordinariamente bien. Parece que lo estoy oyendo, a pesar de los cuarenta y dos años que murió. Bajo el aspecto de «cante de tablao», como antiguamente se le decía al escenario del Café Cantante, oigan y comparen lo que va de ayer a hoy. Los cantes que con mayor frecuencia interpretaba Silverio —según la tradición— eran: Seguiriyas, Livianas, Serranas, Caña, Polo, Jabera y Rondeñas. Silverio componía sus coplas. «Todos estos cantes —relata Fernando de Triana— salían de la garganta del gran Silverio impregnados de miel y dotados de una gallardía faraónica, que no había quien lo escuchara sin estremecerse, y al noventa y nueve por ciento de los oyentes, se le asomaban las lágrimas a los ojos». Así fue el gran Silverio, con su voz afilada, ronca, pero dulce como la miel de Alcarria».

El oficio primero de Silverio (sastre) lo trocó por hilvanar cantes recibidos de los gitanos, que pasarían a la posterioridad como «CANTES DE SILVERIO», celosamente silenciados por su colegas «cañís», como afirma Pedro Camacho Galindo en «Los payos también cantan flamenco». Antonio Mairena

rompió el silencio regalándonos una de sus mejores grabaciones bajo el título de «Seguiriyas cabales de Silverio».

Silverio delimitó la frontera de dos formas bien definidas de cante: a) Anterior a él (dividido en gitano y andaluz), b) Posterior a Silverio: Flamenco, mezcla de ambos.

El eximio poeta García Lorca dio la siguiente semblanza de Silverio:

Entre italiano  
y flamenco,  
¿como cantaría  
aquel Silverio?  
La densa miel de Italia  
con el limón nuestro,  
iba en el hondo llanto  
del seguiriyero.  
Su grito fue terrible  
los viejos  
dicen que se erizaban  
los cabellos,  
y se abría el azogue  
de los espejos».—

(Poema del Cante Jondo, 1921).—

15.— MANUEL TORRE.— Realizar la semblanza histórica y seguiriyera de Manuel Torre, es sumamente difícil. Es tarea árdua dar a conocer qué significó y «simbolizó» este genial cantaor jerezano. Manuel Torre llegó a crear su «propio estilo», único, raro y lleno de duende. Creo que el primer biógrafo de Manuel Torre fue otro distinguido andaluz: Federico García Lorca. Nadie antes que él se atrevió a llamarle «...el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido», cfr. Obras completas, pág. 1.068 (Ed. Aguilar).

Pero la admiración de Lorca por Manuel Torre no quedó en esa frase, sino que le dedicó el poema «Viñetas flamencas». A Manuel Torre «Niño de Jerez», que tiene tronco de faraón», cfr. «Poema del cante jondo» (1921). Aún más: gran parte del discurso que Lorca pronunció en el Centro Artístico (1922) está inspirado en la profundidad literaria, artística y religiosa del cante gitano-andaluz de Manuel Torre. El por qué de esta dedicatoria nos lo explica Rafael Alberti en su «Arboleda perdida», pág. 265 y 267: «...La razón de tal dedicatoria fue motivada por una juerga flamenca que organizó el torero Ignacio Sánchez Mejías, con motivo del viaje del grupo de la «Generación del 27» a Se-





Manuel Torre

villa: Después de unas rondas de manzanilla, el gitano comenzó a cantar, sobrecogiéndonos a todos, agarrándonos por la garganta con su voz, sus gestos y las palabras de sus coplas. Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias. Manuel Torre no sabía leer ni escribir; sólo cantar. Pero, eso sí, su conciencia de cantaor era admirable. Aquella misma noche, y con seguridad y sabiduría semejantes a las que un Góngora o un Mallarmé hubieran demostrado al hablar de su estética, nos confesó a su modo que no se dejaba por lo corriente, lo demasiado conocido, lo trillado por todos, resumiendo al fin su pensamiento con estas magistrales palabras «...En el cante jondo —dijo Manuel Torre, con las manos, de madera, sobre las rodillas— lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo es el tronco de Faraón. ¡El tronco de Faraón! Como era natural, de todos los allí presentes fue Federico el que más celebró, jaleándola hasta el final, la inquietante expresión empleada por el cantaor jerezano».

Manuel Torre poseía los más profundos secretos del arte andaluz, flamenco y gitano. Porque «ser gitano» es un «MODO DE SER»: «ser andaluz» es concepción de la vida, pero «flamenco» quiere decir un «modus operandi» del ser gitano y andaluz. Los estudiosos del flamenco están de acuerdo en decir de Manuel que era un cantaor genial, que estuvo dotado de una prodigiosa voz natural, de inconfundible eco gitano. También se ha dicho que el cante de Manuel Torre era «como un temblor largo y hondo, que empezó hace muchos siglos». La fuerza expresiva de su voz se nota especialmente en la interpretación de las seguiriyas y soleares, aunque también cultivó los fandangos, tarantas, cartageneras, campanilleros, etc...

Juan de la Plata —cfr. «Flamencos de Jerez», pág. 54— nos cuenta que «...muchos fueron los cafés cantantes que se estremecieron con el potente rugido del león del cante. Su copla ha sido la más triste que se ha dicho jamás». Manuel Torre acrisoló los cantes de los maestros seguiriyeros: Manuel Molina, Diego el Marrurro, Loco Mateo, Joaquín de la Serna (tío suyo) y, sobre todo, Enrique el Mellizo. En Manuel Torre confluyeron los cantes de Curro Durse, Viejo de la Isla y Francisco la Perla. Así nada extraño es afirmar —cfr. «Andalucía y su cante» (México, 1969) que después de Manuel, todas las seguiriyas son de Torre». Todos los que estamos en el cante, tenemos que recurrir a Manuel Torre si queremos «*decir algo*» en el cante por seguiriyas, soleares, etc... Es decir, ofrecer el mensaje que debe imponer en todo cantaor.

Manuel Torre nació en la jerezana calle Alamos, el 5 de diciembre de 1878, y murió en Sevilla el 21 de julio de 1933. Y aunque ganara dinero, murió en la miseria. Así ha sido la vida de muchos «genios del cante». Y Manuel Torre



fue uno más. El eco seguriyero de Manuel Torre asumió y revalorizó la manifestación más grande del llamado «cante gitano»: *LA SEGUIRIYA*.—

16.— *TERREMOTO DE JEREZ*.— El nombre de Terremoto de Jerez no podía faltar en el listín de seguriyeros gitanos. Me parece que todavía oigo su eco «gitano y seguriyero». Terremoto era, para mí, la pena cantando. Su nombre está siempre presente en los aficionados. La naturaleza lo dotó espléndidamente en dones flamencos. En Terremoto se hermanaron el cante y el baile.

Fernando Fernández Monge «Terremoto de Jerez» nació en Jerez, el 14 de mayo de 1933. Genio flamenco por naturaleza y vocación. Poseía una voz enjundiosa, redonda, rota, casi «afillá», es decir, una voz cantaora por excelencia. «Desde muy pequeño —cfr. «Flamencos de Jerez», pág. 72, de Juan de la Plata— comenzó a destacarse entre los gitanillos de Santiago en el cante y baile gitano; no ganándole nadie a la hora de bailar por bulerías, como mandan los cánones de la gracia, el arte y la elegancia». La primera vocación de Terremoto fue la de bailaor, razón por la que le van tan requetebien los cantes rítmicos y acompasados. Cuando a Terremoto le llegaba la inspiración era capaz de conseguir que los oyentes rompiesen sus camisas. Interpretaba todos los cantes, pero sobresalió en Seguiriyas, soleares y bulerías, cante en el que no tenía rival. Su cante por bulerías era la esencia de Jerez, brillando con luz propia e inimitable. Fue un gitano que nació para el cante y murió en Jerez, después de cantar en Ronda (1981). Siempre he considerado a Terremoto como uno de los grandes seguriyeros de todos los tiempos, y me parece que le hubiera bastado, para conseguir la inmortalidad, con la seguiriya que grabó en «Philips 433.817 PE». Ahí puso su imborrable sello. En ella volcó toda la esencia seguriyera de Jerez de todos los tiempos. En los anales flamencos el nombre de TERREMOTO estará siempre presente.

17.— *ANTONIO MAIRENA*.— El mes de septiembre de 1909 marcará un hito en la historia del cante flamenco. En ese año nació uno de los más enciclopédicos cantaores: Antonio Cruz García «ANTONIO MAIRENA». En el V Congreso Nacional de Flamencología, celebrado en Ceuta, dijo públicamente Fosforito: «...Antonio Mairena es, sin duda, el cantaor más grande que ha tenido la historia flamenca. No quedó ahí el juicio del cantaor pontonés, sino que afirmó que «sería muy difícil que naciera otro cantaor de la categoría, grandeza, conocimientos y dignidad como el cantaor flamenco de Mairena del Alcor». Y Fosforito sabía muy bien lo que estaba afirmando.

Antonio ha sido una figura sobresaliente en seguiriyas, soleares, tangos y tonás. Aquí hacemos sólo mención a las seguiriyas. Todos los críticos han afir-



La Serneta (1837-1910)



mado que Antonio Mairena ha sido la máxima figura de esta última mitad del siglo. Antonio Mairena es, además, el cantaor *más sabio* de todos los tiempos. ¿Quién puede negar que, desde hace muchos años, todos los cantaores procuran seguir las líneas del «maestro» de Mairena? Hoy se habla de la variedad de estilos seguriyeros, gracias a él que los ha dado a conocer.

La primera «Antología del cante flamenco» con sus reconocidos méritos, únicamente nos ofreció un par de estilos de seguriyas, pero sin especificarlos. Sólo se dice seguriyas. El bautizar lo seutilos de seguriyas estaba reservado para Antonio Mairena, con la gravísima responsabilidad que eso significaba. Y ahí están. Hasta Mairena nadie ponía nombre a la seguriya interpretada. Esa meritísima labor de investigación flamenca es propiedad del maestro de Mairena del Alcor.

Jamás fue Mairena un «cantaor comercial». El llegó a convertirse en el más fiel y profundo intérprete del cante jondo. Su cante era, «canónico». El arte de Mairena —escribe Ricardo Molina en «Obra Flamenca»— enlaza con el remoto magisterio de un Fillo y el más próximo de un Manuel Torre o una Pastora Pavón. Es la antítesis de la filigrana, del floreo operístico, del gorgorito. En fin, lo más distante que cabe imaginar de los «ruiseñores flamencos». El cante de Mairena no es bonito, ni precioso, ni artístico. El cante de Mairena es tragedia y magia, vibrante alegría dionisiaca y solemne rebeldía frente al destino. Recorre toda la gama, desde la seguriya hasta la bulería. Andalucía la interior, la de Machado y Bécquer, vibra en su voz.

Desde Antonio Mairena, ya hablamos de seguriyas del Nitri, Loco Mateo, etc. Y lo hacemos como si realmente las hubiéramos escuchado a sus creadores. Incluso los mismos cantaores presumen de conocer muchos estilos, pero olvidan que eso es por obra y gracia de Antonio Mairena. Con unos ejemplos lo testificamos : «GRAN HISTORIA DEL CANTE GITANO ANDALUZ»; «ESQUEMA HISTORICO DE LOS CANTES POR SEGUIRIYAS Y SOLEARS»; «CIEN AÑOS DE CANTE GITANO» etc., etc... La seguriya, cante gitano por excelencia, ha tenido en Antonio Mairena su más enciclopédico y fiel intérprete de todos los tiempos. En su obra «La gran historia del cante gitano andaluz», podemos leer las siguientes denominaciones:

I.— *Seguriyas de la Edad de Oro:*

- Cante de Tomás el Nitri.
- Cante del Loco Mateo.

II.— *Seguriyas de Jerez:*

- Cante de Paco la Luz.

- Cante del Viejo de la Isla.
- Cante de Joaquín la Cherna.
- Cante de Diego el Marrurro.
- Cante del Sr. Manuel Molina.

III.- *Seguiriyas de Triana:*

- Cante del Sr. Manuel Cagancho.
- Cante viejo anónimo.

IV.- *Seguiriyas de Cádiz y los Puertos:*

- Cante de Francisco la Perla.
- Cante de Enrique el Mellizo.
- Cante de Perico Frascola.
- Cante del Ciego de la Peña.
- Cante de Curro Durse.





Tomás Pavón

## 4.- SOLEARES

Si grandes fueron las dificultades en el desarrollo histórico, literario y musical de las seguiriyas, no menores las vamos a tener en las soleares. El cante es así. Esto no quiere decir que debamos desechar el deseo de saber qué ha sido este cante en la historia flamenca. No nos queda más remedio —una vez más lo digo— que echar mano de la tradición oral, ya que son pocos los escritos históricos y apodícticos de nuestros cantes. Las soleares no son los primeros cantes que aparecen, pero llegaron a colocarse en primera línea en sus «valores flamencos». Las soleares constituyen la «columna vertebral» del flamenco, por su sobriedad y belleza, y por ser el cante a compás por excelencia, además de por el amplio número de cantes que de ellas se derivan. Aunque hablemos en plural, es simplemente mayestático. La soleá es una. El cante por soleá ofrece algo especial y distintivo: *NO CANSAR*. Por mi experiencia cantaora, he comprobado que se puede estar toda una noche cantando «por soleá» y no cansar a los oyentes, cosa que no sucede a otros cantes. Tienen, además, las soleares otro atributo que les hace alcanzar el máximo prestigio: en las soleares tienen que purificarse cuantos deseen penetrar en los secretos del flamenco. Ningún profesional deber rehusar este cante. ¿Y por qué? Porque en las soleares están perfectamente conjuntados el «ritmo y compás». Este don lo poseen las soleares en sumo grado. Por tal razón las soleares son «CANTES BASICOS». Para mí, aunque no pueda demostrarse que es creación gitana, están en la línea de «CANTES BASICOS GITANOS».

A través de las soleares, llegamos a todos los cantes. En las soleares podemos apreciar la capacidad de los cantaores. Y creo que ante las soleares tienen que doblar la cabeza todos los cantaores y estudiosos, como si se tratara de un rito sagrado. Y si examinamos la historia del cante, encontraríamos que raro es el poeta andaluz —fuera de Andalucía también— que no haya intentado adentrarse en el reino de las soleares. Y es curioso: todos los poetas han dicho lo que ya dijera el sevillanísimo Manuel Machado: «La reina de las coplas de Andalucía. En su libro «Cante Hondo», pág. 31, dijo Machado:



«Canto de soleares,  
hondo cantar del corazón,  
hondo cantar.  
Reina de los cantares.  
Madre del canto popular.  
Llora tu son,  
copla sin par.  
Y en mi vacío corazón  
se oye sonar  
el de profundis del bordón...  
Llora, cantar».—

Con esta descripción, el poeta modernista nos quiere dar a entender que en la soleá se encuentra la base de los cantes. Podemos afirmar, sin miedo, que la soleá es la expresión más acabada del alma popular de Andalucía. La que mejor define su sentimiento, porque este cante —como el pueblo andaluz— aún encerrando todos los sufrimientos, rara vez llora, por ser demasiado altivo y orgulloso para las lágrimas. Admitirá —como afirma García Durán en «Andalucía y su cante», pág. 41— el llanto de la vergüenza, del odio o del recuerdo, pero no el débil llanto del sufrimiento pasivo». Fue también otro poeta andaluz, Federico García Lorca, quien define y pinta así la soleá:

«Moza vestida de luto.  
¡Soleá...! ¿A dónde vas?  
Voy a recordarle a un hombre  
que la vida es tan fugaz  
que no merece la pena  
de reír ni de llorar...

(Poema del Cante Jondo, 1921)

Nos atrevemos a definir la soleá como el cante de los hombres fuertes y de las mujeres bravías. Sin embargo, dejemos bien claro que sobre la soleá no se puede pontificar. Debemos captar la esencia de la soleá, que es como la razón de ser de lo jondo. Debemos arrancar de una premisa: el rigor en el conocimiento del cante no siempre viene dado por disquisiciones teóricas, por brillantes especulaciones, por análisis musicales, lingüísticos o literarios. Para un cabal lo importante es el conocimiento de lo jondo. Por eso mi exposición está siempre basada en una realidad vivencial: intérprete del cante. Sentir, amar y expresar las duquelas que conllevan los cantes flamencos.

## A) ASPECTO ETIMOLOGICO.—

Cuando Ricardo Molina estudia la problemática de las soleares, toma como fundamento de sus palabras las del romanista Karl Vosler para decirnos que el origen de la «soleá, solear, soleares», está tomado de la castellana «*soledad*», y que este nombre procede, a su vez, de los vocablos «*soidade, soedade, suidade*» de la lengua gallego-portuguesa, cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 205.

Resulta difícil admitir como Ricardo Molina se dejó llevar por las teorías de Karl Vosler (cfr. «La poesía de la soledad en España»), ya que decir que la palabra «soleá» pueda tener un parentesco etimológico, no demuestra que se derive de ella. Y es posible pero no convence, dado que existen otras teorías que llegan a la misma conclusión. Es cierto que se trata de un problema filológico, pero también en el flamenco debemos echar mano de él. Es hora de buscar todas las posibles fuentes de donde arrancan nuestros sublimes y no bien ponderados cantes flamencos.

Sí es verdad que, acogiéndose a la trayectoria histórica del cante, podemos decir que la palabra «soleá» tuvo en el siglo XIX su mayor difusión, y que en el siglo XVIII se hace ya popular este nombre por el entusiasmo y amor del pueblo andaluz a la Virgen María, apareciendo la advocación de Nuestra Señora de la Soledad. No puede olvidarse, por otra parte, que el pueblo andaluz es religioso y espiritual a su modo. El tema de las «soledades» aparece ya en los siglos XVI y XVII.

El poeta cordobés Luís de Góngora y Argote escribe su obra cumbre, de la que podría decirse que es más bien una magna lección de poesía que un poema, según Angel Balbuena Prat en «Historia de la Literatura Española, sexta edición. Tomo II, pág. 227. Si alguien tiene interés en este tema, puede consultar «El arte de quedarse solo y otros ensayos», de Guillermo Díaz Plaja, y «Poesía de la Soledad en España», de K. Vosler. Según referencias literarias, podemos llegar a admitir que en los siglos XVI y XVII habría ya «*cantos de soledades*». Estos «cantos de soledades», bien pudieron estar relacionados, *líricamente*, con las «*Soidades*», pero nada tuvieron que ver, absolutamente, con las llamadas «*soleares flamencas o gitanas*». Conforme a mi criterio, las soleares (plural de solear) pueden proceder del término latino «*solere*», o bien de «*solum*» y de «*solearis/-re*». Además, en latín hay un verbo deponente «*solor*» que significa «consolar, reconfortar»; incluso nos encontramos con un giro que dice: «*laborem cantu solari*», que en nuestra lengua quiere decir: «aliviar el trabajo cantando (con el canto)». He citado estas frases como testimonio «ad



latere», para comprobar que existen medios en el flamenco —dentro de las posibilidades— para averiguar las posibles raíces de nuestros cantes. El poeta jerezano Manuel Ríos Ruiz —cfr. «Introducción al cante», pág. 77— nos dice: «...No pretendemos en este expositivo trabajo dilucidar cuántos misterios envuelven el arte andaluz, pero sí queremos aclarar, en lo posible, algunos de sus aspectos. En este caso, de la etimología de uno de los cantes principales, nos atrevemos a lanzar una posibilidad de acercamiento de la palabra «S O L E A».

Creemos que no proviene de «Soledad»: primero, porque es un canto de diálogo, como muchos cantes jondos, y segundo porque consideramos al cante «por soleá» nacido de la copla o trovo improvisado en los tajos de los campos bajoandaluces, entre las cuadrillas de gitanos escaldadores de trigo o vareadores de aceitunas, a pleno sol (no olvidemos que la recogida de aceituna se llama «soleo», y que «Solear» —de sol, significa «asolear, tender una cosa a secar»).—

El poeta Ríos Ruiz confunde la etimología de las palabras, pero no va muy descabellado, por la relación que hay en el campo semántico de estos términos. «Solear» no debe confundirse con «solum/-i que origina, por diptongación, «suelo», y «sol/-is, da, en nuestra lengua, Sol.

El mismo poeta Ríos Ruiz —cfr. Op. cit. pág. 77— escribió: «...Personalmente, allá por los años cuarenta, hemos vivido con cuadrillas de gitanos en los cortijos, y por propia experiencia conocemos las costumbres entre ellos de cantar, mientras escaldaban los sembrados, letras piscarecas, amorosas, dramáticas, que, tanto literariamente como por la temática tan diversa, son puras soleares, es decir, «*cantes por soleá*». Cantar «por soleá» puede proceder de ese cantar al sol de los gitanos del campo, hasta cristalizar, al ser ejecutados por los profesionales del cante, en lo que actualmente es: un cante con una variadísima gama de matices, entre los que destacan los aires de Jerez, Cádiz, los Puertos, Alcalá, Triana, etc...».— La teoría de Ríos Ruiz me satisface por ser personal y basada en la experiencia que él tuvo entre los calés. Y aunque nos duela, debe decirse objetivamente, que ignoramos cual ha sido el verdadero origen del «cante por soleá». Los testimonios históricos no alcanzan ni siquiera a Serafín Estébanez Calderón. No debe olvidar, por otra parte, que jamás el flamenco ha sido ni lo permita un Debé del cielo —una *ciencia*. ¡Pobre de quien lo intentara! El flamenco es un «arte vivencial» cien por cien. Lo que intentamos es acercarnos a él con la debida humildad, a ver si lograsemos vislumbrar sus raíces. Esta oscuridad no debe deprimirnos, pues es una herencia recibida «oralmente» de generación en generación. Y también debemos —cómo

no— buscar la razón última de este arte que ha invadido no sólo a España sino al mundo entero. ¿Quién puede negar la *universalidad* del cante flamenco?

Es imprescindible recurrir a Demófilo, en lo referente a las soleares. En su «Colección de cantes flamencos» (Sevilla, 1881) nos dejó dicho: «...Pero estudiando ya los cantes, en sus variadas clases, hallamos en primer término las Soledades, llamadas también soleares y soleás, cuya letra no es otra cosa que la copla común de cuatro versos octosílabos romanceados, cantada por la música cuyo nombre, según nuestros informes, es debido a una mujer llamada Soledad, y no a su *melancólica tristeza*; por más que, como hemos dicho en otro lugar, aunque todas las coplas de cuatro versos pueden cantarse por aire de soledad, los maestros no gustan emplear más que letras tristes, compuestas por ellos en la mayoría de los casos.

Las soleares, propiamente dichas, llamadas «tercetas» en Osuna, corresponden a las triadas gallegas apellidadas también «ruadas» y, por algunos, tercetos, y tienen alguna relación con el stornello italiano y el ternario céltico, según indicó ya el señor Milá y Fontanals. Distínguense, pues, sólo las soledades de cuatro versos de las rondeñas o malagueñas, en que los cantaores buscan para las primeras las letras tristes; y las soledades de tres versos de las *coplas de jaleo*, en que la letra de éstas es ordinariamente más alegre y los compases más animados».

Como podemos observar, ni el mismo Machado nos da certeza en el origen de las soledades/soleares. Existen opiniones subjetivas, relacionadas siempre con su forma literaria. En esta situación está Demófilo. El sólo se atreve a vislumbrar que las «coplas de jaleo» pudieran ser la fuente primaria de las soleares. La tesis de Demófilo la siguen también otros autores. Y así J. Blas Vega —cfr. «Temas flamencos», pág. 21 y 22— dice: «...Es (soledad), al mismo tiempo que un latido perfecto, la esencia poética de Andalucía. De su origen (paternidad) mucho le debe al antiguo baile de compás ternario llamado «El Jaleo», muy popular en Cádiz y en Jerez de la Frontera a principios de 1800». Es, pues, difícil averiguar los verdaderos antecedentes etimológicos de las soleares.

El gran folklorista andaluz, Francisco Rodríguez Marín «El Bachiller de Osuna», nos dice —cfr. «El alma de Andalucía en sus mejores coplas», pág. 11— «...el alegre jaleo y la soleá casi siempre son de tres versos; se dieron la mano, acompañados de una misma música de aire alegre, ligero en las unas y lento en las otras». Si alguien desea ampliar estos conocimientos sobre las soleares, consulte los artículos publicados por Demófilo en «La Enciclopedia», número 21 II Epoca, 25 de octubre de 1879. Se evidencia, claramente, que nos es difí-



cil conocer los orígenes de nuestros cantes andaluces. Tal vez estas mismas dificultades hacen que exista mayor interés, tanto en las personas mayores como en las jóvenes. Y no ya de España, sino en el extranjero. Son ya bastantes las tesinas y tesis doctorales dedicadas al cante flamenco.

J. Blas Vega —cfr. «Temas flamencos», pág. 22— nos asegura —yo lo he comprobado— que el profesor García Matos ha observado en *antiguos jaleos*, cuya notación se conserva, que tienen el carácter musical de las soleares. También afirma que las «primitivas» soleares son de tres versos, y cuanto más antiguas son se aprecia en su compás un aire más ligero yailable. Testimonio casi definitivo nos lo da Pepe el de la Matrona, quien nos afirma que antiguamente, cuando las soleares las bailaba una mujer, se llamaban «Gelianas», y cuando las bailaba un hombre, «Jaleos». Por lo tanto nada de extraño tiene que durante los cuarenta primeros años del siglo pasado no encontremos empleado el término «S O L E A R E S» y sí el de «J A L E O», mientras estuvo supeditado al baile. Hasta que por el año 1850 adquiere naturaleza propia, debido a grandes interpretaciones personales. Y en esta misma línea de origen está Fernando Quiñones —cfr. «De Cádiz y sus cantes», pág. 122—. Resulta bastante extraño que G. Núñez de Prado, historiador de cantaores, no nos dijera, siquiera por la larga descripción que hace de las soleares (siete páginas), el «posible» origen de esté cante. A pesar de esto, es extraordinaria su concepción del cante por soleares. En síntesis, dice así: «...La soleá es, quizá, la expresión más genuina y más acabada del alma popular de Andalucía, la que mejor y más completamente define y refleja el sentimiento popular de aquella hermosa región, porque ese canto, como el pueblo andaluz, encerrando todos los sentimientos, rara vez llora, es demasiado altivo y orgulloso para llorar...», cfr. «Cantaores andaluces», pág. 127.

Por su parte, José Manuel Caballero Bonald —cfr. «Luces y sombras del flamenco», pág. 101— haciendo alarde de investigación sobre el cante «por soleá», ha dejado escrito lo siguiente: «...La soleá, tal vez el más rico y dinámico género flamenco —es un cante perfectamente adaptable al baile, cosa que se produjo de un modo natural— a pesar de ciertas sujeciones a los escenarios —en las últimas décadas del siglo XIX. En cierto modo, la soleá regresó entonces a sus iniciales formas de «Jaleo» y sirvió de pauta rítmica a otros varios cantes que también se acompañaron al baile posteriormente».

Recogiendo la teoría del estudioso D. E. Pohren, notamos que está de acuerdo en admitir que las Soleares se desarrollaron a partir de un cante ligero y alegre que servía básicamente para acompañar el baile hacia una forma

más sería actualmente existente. Casi todos los estudiosos coinciden en que las soleares arrancan de otro canteailable.

En las publicaciones del «Centro de Estudios Históricos Jerezanos», 2.<sup>a</sup> Serie, número 20, bajo la denominación común de «LA CANCIÓN ANDALUZA», Antonio Losada Campos escribe sobre la soleá: «...La soleá, en su forma más pura, es un cante de honda raigambre andaluza. Podemos decir que es un astro de primera magnitud en el cielo del cante flamenco, alrededor del cual giran una variedad de cantos menores, obedeciendo siempre a su atracción y dentro de su línea melódica. Su adopción por el canto gitano ha cambiado bastante su temática. No obstante esto, continúa siendo una de las más brillantes y bellas manifestaciones de la «*lirica andaluza*». Su origen es una feliz creación del genio de Andalucía, obedeciendo, lo mismo que la generalidad de nuestro cante, a las distintas aportaciones que han coadyudado a su formación, ya béticas, indúes y bizantinas», cfr. Op. cit. pág. 37.— José Carlos de Luna, cuando en su obra «De cante grande y cante chico», pág. 31, habla de las soleares, nos dice: «...Al hablar del Medio Polo (cosa que los actuales tratadistas del flamenco desconocen en qué consistía) quedaron en el telar las Soleares. No es un cante en singular, sino en plural: las Soleares; indica que dentro del mismo «son», y sin salirse de la pauta que la guitarra impone, puede cambiarse el cante modulándolo de maneras diferentes y haciendo que participe unas veces de la grandeza de la Caña, y otras de la graciosa inconsistencia de las Alegrías. Es un cante. Es el estilo que más acaricia el pueblo, porque traduce todos los estados del espíritu, porque calma, con su ritmo, todas las aspiraciones, todos los temores, todas las bravatas».

Para Carlos de Luna, las soleares son una mezcla de Caña y Alegrías. Y, en parte, no anda muy descabellado conforme a la tradición histórica en que va apareciendo los cantes. Es cierto que fijándonos en el aspecto musical de este cante, no hay inconveniente alguno en «pasar» de la soleá a la caña y viceversa. La caña y soleá llevan la misma estructura musical. Incluso hay cantaores, que para «templarse» en la soleá, comienzan su recital por el Polo o la Caña.

Es difícil hablar con originalidad en los cantes flamencos. Mi experiencia cantaora me ha llevado a dar «mi» opinión sobre el «posible origen» de la soleá. Siempre digo «posible origen», dado que no conocemos con certeza cual es la raíz primaria de nuestros cantes. Para mí, lo importante y trascendental de este cante radica en su «aspecto musical». Creo que «lo musical» fue lo que verdaderamente engendró el cante «por soleá». Y esta teoría está incluso de



acuerdo con la que sostiene Ricardo Molina y Antonio Mairena en «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 211, así como en «Obra flamenca».

¿Cómo, entonces, podemos conocer la aparición de este cante al árbol flamenco? Es un misterio. Pero no hay que desanimarse. El cante está ahí. Cabría también esta pregunta: ¿Cómo podemos conocer que las soleares arrasaron —según muchos flamencólogos— al Polo, Caña, Cantinañas..., si la fuente más antigua y amplia de los cantes y bailes andaluces la encontramos en las «Escenas Andaluzas» de Estébanez, donde no se mencionan a las soleares? Sí, en cambio, se habla del Polo, Caña, Serrana, Javera, etc...

El poco conocimiento que tenemos de los cantes —aspecto histórico, literario— ha sido debido a la escasa atención de los escritores. Incluso en el 1881 —cfr. Revista «CANDIL», número 18— Roque Barcia publicaba que «...hoy priva, extraordinariamente, en el gusto público un estilo flamenco, que viene a ser como la germanía de la música y que durará muy poco, puesto que se prodiga mucho. Es muy probable que cuando pase el estilo, la noble música española no tenga más que un recuerdo triste...». Se equivocó rotundamente. Porque hasta la *¿noble música?* del pueblo español se nutrirán, precisamente, de la más noble, hermosa y sublime de las canciones españolas: *EL CANTE JONDO*. Para mí —lo he demostrado ya muchas veces, el flamenco es la música más honda, auténtica de las músicas andaluzas, la que no se avergüenza de sus humildes orígenes.

Más sigamos con las tesis que intentan averiguar el «posible origen» de la soleá. Ricardo Molina en su «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 211, escribe: «...la soleá ha surgido probablemente de algún cante gitano para bailar en el primer tercio del siglo XIX, pues mientras más antiguas son, más ligero y bailable en su compás. Con certeza no sabemos nada». Esta afirmación del poeta cordobés quizá lo más acertado de su teoría. Sabemos que Ricardo Molina cambió totalmente su «gitanismo», antes de morir, cfr. Introducción a «La gran historia del cante gitano andaluz». Analizando objetivamente la historia del cante flamenco, observamos que la mayoría de las tesis sostienen que los gitanos adaptaron *sus músicas/cantes y bailes* a las forma primitiva que ya tenía el pueblo andaluz. Creo que no habría ninguna dificultad en admitir el origen primario de las soleares como una «*forma andaluza*» que el gitano «re-modeló» en tal medida que ha sido sobresaliente intérprete de soleares, tanto que él supo darles un sello especial y que —con propiedad— se diga y admita como «CANTE GITANO». Y en tal sentido, un «CANTE BASICO».

Hay autores que sostienen que las soleares están basadas en el Polo, mientras que otros más exigentes dicen que el Polo no ha existido —creemos

que históricamente están en el error, pues hay testimonio literarios —sino que el Polo era una manera de cantar por soleá. Esta fue la tesis que sostuvo José Navarro Rodríguez en su artículo publicado en «Revista de Medicina Rural», Agosto de 1974.

A los que defienden que la soleá procede del «jaleo», cabría hacerles esta pregunta: ¿Quién ha oído, en la actualidad, el tan cacareado jaleo? Sin embargo, hay que admitir que la palabra «jaleo» es de uso muy corriente en los bailes tradicionales y antiguos. Y sólo sabemos de este «jaleo» como resto histórico. Lo que no quita, en modo alguno, la existencia real del jaleo. Debemos estar, pues, convencidos de la real existencia de este «canto//baile» que engendró el pueblo andaluz. El jaleo, además, llegó a convertirse en uno de los bailes más representativos de la época clásica del flamenco, y es considerado como un viejo canto oriundo de Cádiz. Esto nos hace pensar que nada de particular tiene que influyera en las soleares. Llámase también «jaleo» —procedente del verbo «jalear»— al conjunto de palmas y exclamaciones que animan y excitan al cantar o al bailar.

#### B) ASPECTO HISTORICO.—

Analizado el aspecto etimológico de las soleares, me parece que ha quedado dicho casi todo lo referente al «posible origen» de este sublime cante. Por tal motivo, el aspecto etimológico nos ha llevado casi a analizar su historia.

Poco podríamos añadir sobre cuándo cristalizan los «cantes por soleá», que siendo «U N A» en su forma estructural —ha presentado diversas modalidades. Si intentamos averiguar la fecha de su aparición, solamente encontraríamos leves aproximaciones, porque es imposible señalar el momento preciso que entraron en escena. Por tanto, ¿DESDE CUANDO SE CANTAN SOLEARES? Es un misterio. Solamente podemos conjeturar la fecha histórica en el mundo flamenco, ya que tenemos breves referencias literarias de los «cantos de soledades».

Ricardo Molina, por su parte, es tajante en su aspecto histórico, al poner las soleares como un «*cante gitano*» por su origen, estilo y por sus maestros. José Manuel Caballero Bonald también lo da como cante gitano de la Baja Andalucía a las soleares, y su fecha de aparición la pone a mediados del siglo XIX. Históricamente consideradas, sabemos que las soleares tienen su aparición pública hacia mediados del siglo XIX. Y se supone que tuvieron lugar en Triana hacia 1840, y que la primera mujer que cantaba por Soleares fue La Andon-da, gitana que fue amante del Fillo. También se dice que las soleares eran bai-



ladas, en un principio, solamente por mujeres; se admite, por otra parte, que la primera mujer que interpretó unas soleares para bailar fue Rosario Monje «La Mejorana», hace ya un siglo.

Hablando con rigor histórico, no se puede hablar de soleares anteriores a la mitad del siglo XIX. Tal vez —pensamos— que a causa de esta tardía aparición no las pudo relacionar Estébanez Calderón. No obstante esta fecha, se cree que antes de la aparición de la «Soleá de Triana», haya existido este cante en los hogares flamencos-calés de la Baja Andalucía. Más esto es una simple hipótesis fundamentada, quizá, en la obra de Cervantes donde se perfilan letras de soleares, no en forma de tres/cuatro versos sino formando parte de quintillas, cfr. «La mujer y la copla andaluza: una jerezana en el «Gallardo Español», Boletín de la Real Academia de Ciencias de Córdoba, núm. 60, pág. 57, de Luisa Revuelta. Un ejemplo sería:

«Déjate de aconsejarme  
y dame ayuda si puedes,  
que lo demás es matarme».—

Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 104— llega más lejos, diciendo: «...Estrofas de esta clase se prefiguran ya incluso en la métrica de algunas «jarchyas mozárabes», lo que remonta al siglo XI este tipo de coplas». Pues bien, a pesar de estos datos —y mal que nos pese— carecemos de pruebas documentales que testifiquen la existencia del «cante por soleares».

En lo que sí hay unanimidad de criterio es en conceder la primacía a Triana. Así también opinaban en la «Mesa redonda en la Peña Flamenca de Jaén en «VIAJE POR LA SOLEA», cfr. Candil, núm. 26, pág. 39, donde leemos: ...Se habla de soleá de Triana, de Alcalá, de los Puertos, de Utrera, etc. Teniendo en cuenta que de los distintos tipos de soleá que han llegado hasta nuestros días —según nuestro criterio— la menos contaminada es la de Triana, y que la intérprete más antigua que se conoce cantando por soleares —La Andonda— era de Triana, nos inclinamos por decir que el origen de este cante está en Triana, irradiado posteriormente a otras zonas cantoras como Alcalá, los Puertos, etc...».

No obstante hay quienes apuntan a Alcalá de Guadaira como la madre de este cante, por ser más simple, ya que en arte, lo simple suele ser primero. Personalmente me inclino hacia Triana dado que los folklóricos y costumbristas del siglo pasado nos hablan siempre de los «CANTES DE TRIANA». Sabemos también que Sevilla fue siempre la capital flamenca por excelencia, sobresa-

liendo de las demás, acogedora de todos los artistas flamencos de cualquier lugar en sus cafés cantantes. Asimismo se sabe que Sevilla era amante de la música (cante, baile, etc.) desde el siglo XI. Así nos lo dice el escritor árabe Al-Saundi en su «Elogio del Islám Español». Existe también el testimonio de Estébanez Calderón. La más vieja «fiesta flamenca» se da precisamente en Triana, año 1840-1845. Y sobre este particular, el testimonio de Estébanez Calderón es contundente, como podemos apreciar en «Un baile en Triana» (Escenas Andaluzas, pág. 160): «...Pero de todo aquel país (Andalucía), Sevilla es la depositaria de los universos recuerdos de este género, el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos, y la universidad donde se aprenden las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcísimas actitudes, los vistosos volteos y los quiebros delicados del baile andaluz. En vano es que de las dos Indias lleguen a Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia, jamás se aclimatarán, si antes pasando por Sevilla no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, a fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer y es admitido desde Tarifa a Almería y desde Córdoba a Málaga y Ronda». Así pues, debemos reconocer que es altamente difícil dar cronología exacta del «cante por soleá». El cante está ahí, y desde que la soleá tomó carta de naturaleza se convirtió en columna vertebral del cante gitano-andaluz, su categoría hace medir el alcance flamenco de cualquier cantaor.

### C) ASPECTO LITERARIO.—

La soleá no es sólo la «columna vertebral», sino que su «mundo literario» es complejísimo. La soleá expresa todos los sentimientos del corazón humano. No debe configurarse la soleá a una concepción trágica, sentenciosa y moralizadora, no. Porque en la soleá cabe todo. Representa, en una palabra, un sistema complejo de vivencias. Es cierto que podía transcribir infinidad de coplas donde la filosofía más profunda tendría, pero junto a estas ideas existen otras múltiples, incluso intrascendentes. Veamos, si no, una soleá que emplea Antonio Mairena como remate/coda de la Caña:

«Quise cambiarle y no quiso  
su pañuelo de colores  
por otro de fondo liso».—

(cfr. «Cantes de Antonio Mairena»).—



La soleá —como afirma Ricardo Molina en «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 208— es un cante cien por cien humano; nada más y nada menos». De aquí que cualquier vivencia —literaria, poética, social, religiosa, etc.— puede servir para componer la letra de este difícil e importante cante. Siempre he pensado que las letras de las soleares son fruto de una experiencia vital, de un hecho transcendental u ocasional, aunque nos encontramos con letras intrascendentes que no dicen nada. Es difícil componer una buena letra. Muchos poetas «cultos» no lograron componer esa letra que se pierde en el anonimato pero siempre en boca de todos.

Deseo que pocos poetas lograron. Merecen recuerdo especial en soleares Augusto Ferrán, Melchor de Palau, Ventura Ruiz Aguilera, Gloria de Prada, Manuel Balmaseda, Antonio y Manuel Machado, etc...

Desde el punto de vista métrico, las letras o coplas de las soleares están compuestas por estrofas de *cuatro* o *tres* versos, en rima *consonante* o *asonante*. En la estrofa formada por cuatro versos, van rimando los *pares*; en las de tres, los *impares*.

La copla que lleva cuatro versos, suele llamarse «SOLEA GRANDE». A la soleá de tres versos, se le denomina «SOLEA CORTA». Si la soleá de tres versos tiene el primero con tres o cuatro sílabas, recibe el nombre de «SOLEA-RIYA». Estas soleares «cortas» se cantan con aires distintos: unas veces, lentas, igual que las llamadas «grandes»; otras, más rápidas, hasta llegar a lo que se conoce como «SOLEA POR BULERIA», «BULERIA POR SOLEA» o «BULERIA AL GOLPE//AR GORPE».—

El tiempo, profundidad e interpretación y contenido en cada copla de soleares, son algo muy personal de cada cantaor o intérprete. No obstante, hay que decir que la experiencia ha demostrado que la «Soleá corta y la soleariya» se adaptan mejor al baile que la «Soleá grande».— como expresión didáctica de cuanto hemos dicho, ponemos un ejemplo de los tres modelos de soleá:

A) *SOLEA GRANDE*:

«Aquel que fue poca cosa  
qué cosa llegó a ser,  
quiere ser tan grande cosa  
que no hay cosa como él».—

B) *SOLEA CORTA*:

«Le dijo el tiempo al querer  
esa soberbia que tienes  
yo te la castigaré».—

C) SOLEARIYA:

«Por ti (tres sílabas)  
las horitas de la noche  
me las paso sin dormir».—

D) ASPECTO MUSICAL.—

Bajo cualquier aspecto que estudiemos el cante, ofrece siempre serias dificultades. Nos vamos a ocupar de la parte más difícil y delicada de las soleares: *aspecto musical*. Poco importa la facilidad de palabra y la buena disposición del expositor para explicar qué es eso del «aspecto musical» de la soleá. Para este menester serían precisos la presencia de los lectores, el guitarrista y cantaor. Algo imposible. El cante es así, y no podemos juzgarlo de otra forma. Tampoco debemos quejarnos. Sepamos que varios han sido los tratadistas que han intentado explicar «musicalmente» los cantes flamencos. Fracasaron. El cante no es ciencia; es un arte en la capacidad expresiva del intérprete. La soleá, aunque podría llevarse al aprendizaje matemático, está más cercana a la vivencia cantaora. Esta doctrina es de fácil comprensión para todos los que están dentro del mundo flamenco. Apoya mi escrito en la experiencia que llevó a cabo Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 210— donde leemos: «...Por lo pronto, no podemos referirnos a un tema melódico común. Tampoco podemos prenderlas en el pentagrama. Los diccionarios musicales suelen describirla vagamente diciendo que es un cante formalmente asimilable a la tonadilla en compás de  $3 \times 8$  y tonalidad menor. Nosotros seguimos la interpretación técnica del maestro Mauricio Ohana, que define la soleá por su contrapunto rítmico. Pero toda definición que pretenda encerrar en riguroso molde cualquier forma del cante flamenco está destinada al fracaso. Las definiciones dicen poquísimo y a través de ellas nadie podría imaginarlo ni remotamente. La soleá es un cante plural y, en cambio, unitario».

Y para que no falte la autoridad de un músico y flamencólogo, pongo aquí el pensamiento de Hipólito Rossy —cfr. «Teoría del cante jondo», pág. 171— quien dice lo siguiente sobre la «musicalidad de las soleares»: «...hay muchas canciones por soleares distintas entre sí, y aún hay más de un estilo, distinguiéndose principalmente el antiguo, el de Córdoba y el de Triana; y en cuanto al baile, las de Arcos y las de la Cava. La melodía del canto es antiquísima, anterior en muchos siglos a la música de la guitarra sobre la que se canta, que a su vez pertenece, como la melodía al «MODO DORICO».



Como cante libre montado sobre un acompañamiento rítmico de guitarra, acusa su típica característica de independencia entre el ritmo y la armonía acompañante respecto del canto acompañado. Basta que los fragmentos cadenciales de la copla cantada hagan reposo dentro del ciclo armónico y cadencial de cuatro o de ocho compases de que se componen los fragmentos internos. La música de la guitarra que se sirve de asiento a la canción es toda bellísima y variada, hasta donde permite la melodía dórica (escala griega en M I) que la rige».

Esta parte, repetimos, debería ser práctica, porque resulta difícil expresarlo en el papel. Con la presencia de la guitarra sí podríamos saber cual es la «*estructura musical*» de las soleares. Se dice que el compás de las soleares es «TERNARIO», escribiéndose indistintamente en «tres por cuatro» ( $3 \times 4$ ), o en «tres por ocho» ( $3 \times 8$ ). Ahora bien, como los artistas flamencos no saben música —por lo general— salvo algunos guitarristas, se acostumbra a medir el compás de las soleares de la siguiente forma:

Uno, dos y .....	T R E S
cuatro, cinco y .....	S E I S
siete y .....	O C H O
nueve y .....	D I E Z
	(Uno.....dos)

Los números en mayúsculas indican las «partes fuertes»; los que van entre paréntesis, los «silencios». Para *llevar el compás* en la soleá, se puede servir de la guitarra o con los nudillos.

#### E) PANORAMA GEOGRAFICO DE LAS SOLEARES.—

Una de las notas características y sobresalientes de las soleares es, sin duda, su variada gama o clases. Las soleares son el cante de mayor flexibilidad. Histórica y musicalmente son así. Quizá por esta cualidad, se ha dicho que las soleares son «el cantar del pueblo andaluz». Creo que no debería hablarse —como sucede en muchos tratados flamencos— de «la soleá», sino de «las soleares». Porque la «pluralidad» —como afirma Ricardo Molina en «Mundoy formas del cante flamenco», pág. 107 —no es en ellas *accidente* sino *esencia*. Por eso no hay cantaor que pueda cantar «la soleá». No existe, pues, la soleá; existen las soleares. Este hecho lo he podido comprobar en los pueblos andaluces viendo la manera especial de interpretar este cante. Pienso que la pluralidad de este cantar es la del mismo hombre andaluz.

He creído conveniente ofrecer una brevísima radiografía de las notas características de cada estilo de soleares. Es verdad que en todas las ciudades andaluzas hay «cantos de soledades», pero la «soleá flamenca o gitana» solamente se da en determinados lugares de Andalucía. Ahora bien, entre estos lugares cabe destacar, por su antigüedad y sabor, a Sevilla; concretamente a Triana. Haciendo una brevísima síntesis sobre las características de las soleares, escribiríamos lo siguiente:

1.- TRIANA.— a) Soleares primigenias y puras.

b) Soleares transformadas (otros lugares)

c) Soleares llamadas «apolás».

Estos tres estilos de soleares podemos encontrarlos en estrofas de tres y cuatro versos. Lo único que las distinguen es «su musicalidad», principalmente en el cantaor. De ahí su variadísima gama en matices y expresiones cantao-ras.

2.- ALCALA.— Las soleares de esta localidad sevillana, Alcalá de Guadai-ra, comprende una zona de demarcación que va desde Dos Hermanas hasta las cercanías de Utrera y Lebrija. La diferencia más notables que vemos en este tipo de soleá es:

a) Homogeneidad y uniformidad.

b) Soleá de corte local-familiar (sólo se ha cantado en la familia de Joa-quín el de la Paula, su hermano Agustín Fernández, Juan Talega, (su hijo), Manolito María...

c) Sus letras son más filosóficas y sentenciosas.

d) Simpleza de realización.

Las soleares de cuatro y tres versos. En las coplas de cuatro versos, suele encontrarse dos matices:

a) Soleá de expresión solemne, reposada y difícil ligazón en sus tercios.

b) Soleá muy difícil de *ligar* su verso tercero.

La soleá de tres versos, empleada como «remate o coda» ofrece serias difi-cultades al encajar bien la copla para que marque el sabor de esta «soleá cor-ta».— Debido a su *simplicidad*, se ha dicho que fue incluso anterior a la de Triana. Pero no es así.

3.- UTRERA.— Resulta muy difícil buscar la ortodoxia en el cante flamen-co, así como matizar si esto o aquello es «puro», ya que sabemos que los can-taores iban de un lugar a otro y por tanto asimilarían algo de las zonas visita-das. Esto le sucede a la Solea de Utrera: es local, pero con muchas afinidades con las soleares trianeras.



Emplean estrofas de cuatro y tres versos respectivamente: Puede decirse que fueron obra personal de Mercedes la Serneta y Juaniquí de Lebrija.

4.- CADIZ.— En las soleares de Cádiz y los Puertos se distinguen las siguientes notas:

- a) Reminiscencias de cantos antiguos.
- b) Soleares propias y personales.
- c) Soleares de terrible jondura, gritos patéticos.
- d) Soleares arcaicas en función del baile.

Las Soleares de Cádiz y los Puertos están en nosotros gracias al genio de Enrique el Mellizo y de Paquirri el Guanté, cuya modalidad es conocida por medio de Diego Bermúdez Cala «El Tenazas», tras su presentación en el concurso del 22 en Granada. Posteriormente las han grabado Pepe el de la Matrona.

5.- JEREZ.— Las soleares de Jerez, como las de Cádiz, son personales. Sus formas o estilos están confeccionados en los cantaores Curro Frijones y José Yllanda. Las de Frijones se caracterizan por sus *numerosos vibratos y melismas*; son cortas. Las de Yllanda nos recuerdan aires antiguos. Son, además, soleares solemnes y reposadas.

6.- CORDOBA.— Estas soleares —alguien ha negado su existencia— están consideradas como soleares «no autóctonas», inspiradas en los aires trianeros y gaditanos. Se diferencian con las demás por ser largas y pausadas, sentenciosas y no sometidas a riguroso ligazón en los tercios, buscando más el contenido estructural que musical. Acostumbra emplear con frecuencia la estrofa de cuatro versos.

Sólo me queda decir que los grandes intérpretes de seguiriyas lo han sido de las soleares. Por esta razón no se ofrece semblanza de cantaores que han destacado en las soleares. Quizá habría que hacer una pequeña excepción: TOMAS PAVON. Creo que podría hablarse de «Soleá de Tomás Pavón».

Este cantaor dio una nueva dimensión a la soleá. Pavón, tal vez confiado en sus extraordinarias facultades y en la «manía» que él tenía de alargar los cantes, hacía un tipo de soleá de una belleza insuperable, alargando los tercios, o mejor dicho, ligándolos. También hay quien cree que alargar un cante no es mejorarlo. Por mi parte —y en el caso de Tomás Pavón, creo que sí.

La soleá es una en su «esencia filológico-literaria», pero múltiple en su *expresión musical*.—

## 5.- TANGOS-TIENTOS

No sé qué palabras podría emplear para expresar la grandeza y flamenquería de estos dos estilos flamencos. Se trata de dos formas flamencas siempre hermanadas, de tal manera que podemos empezar con una tanda de tangos y rematar por tientos, o viceversa. La variedad que ofrecen los tangos y los tientos es amplísima. Desde siempre he considerado a los tangos como la forma más perfecta de cómo se puede conocer la idiosincracia de la raza gitana. Los tangos suponen la máxima perfección del cante festero. En este sentido, Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 153— dice: «...los tangos son el más consumado y perfecto arquetipo de cante festero, con personalidad propia e irreductible». Una nota diferencial de estos cantes son su ritmo. Incluso pienso —conocido y observado por la experiencia— que es el cante donde más a gusto se encuentran los cantaores gitanos; también los que no siendo cantaores sienten la misma realización. Es un cante siempre ligado a los gitanos. Se trata, pues, de un cante gitano básico. No tengo la menor duda. El ritmo es lo que diferencia e individualiza a los tangos. Suponen una de las creaciones más perfectas de los gitanos andaluces. Este es también el criterio de J. Manuel Caballero Bonald —cfr. «Lucas y sombras del flamenco», pág. 103—: «Una de las más fértiles y sugestivas creaciones gitano-andaluzas durante el pasado siglo fue la de los tangos. Personalísimos siempre dentro de su variedad, poseedores de un sabor y un vigor «jondos» de la mejor estirpe, los tangos representan la más pura y decisiva consecuencia de todo un largo proceso de formación de los cantes gitanos *«de jaleo»*».

¡Cuanto me agradecería tener la gracia de Curro Frijones, Manuel Torre, Enrique el Mellizo... Pastora Pavón para hablar como merecen estos cantes hermanos en su función, porque la paternidad es de los tangos. Los tangos y los tientos van en el mismo compás: BINARIO (2 × 4), sin otras limitaciones, ordinariamente, que la de prolongar alguna nota. Pedagógicamente, es conveniente tratar estos dos estilos por separado. Por tanto, comenzamos por los tangos como manifestación primigenia en el flamenco.



## 1.- TANGOS.-

Etimología.— Existen curiosísimas teorías que intentan explicar el origen de esta palabra. La palabra tango la han relacionado —sin fundamento— con «tanga (chito y puerto), tangalán (población de la Isla de Filipinas), tangaman-dapio (ciudad mexicana), tanguillo, palo/piedra para apoyar una cosa. Louis Quievreux —cfr. «Art. Flamenco» (Bruselas, 1959) nos ofrece como posible etimología de tango, el término latino «Tangere» : TOCAR. Algunos autores la han rechazado pero sin demostrarlo. Filológicamente, no veo inconveniente alguno. El problema estriba en ver si «tango», del argot flamenco, guarda alguna relación con la forma de cantar y bailar en Argentina. Bastantes autores hay que no aceptan la relación entre el tango andaluz y el argentino; sin embargo, hay quienes lo admiten: Carella, Carlos Vega, Arturo Ferrer, incluso Julio de Atienza afirma que «...que el tronco del tango argentino es, indiscutiblemente, el tango andaluz». No da los argumentos. Fernando Quiñones —cfr. «De Cádiz y sus cantes», pág. 136 —refiere que Kurt Pahlen en su «Diccionario Universal de la música» también sostiene esta teoría. Y Félix Coluccio escribe que el tango argentino comenzó a bailarse hacia el 1900 como *una modificación del tango andaluz*. No faltan autores que piensan que el tango andaluz (gitano) provenga de una antigua canción —ya perdida— en el Norte de España.

María Moliner en su «Diccionario de uso del español» nos da las acepciones de la palabra tango: Una, sacada probablemente de alguna forma empezada por «T A N G» del verbo tañer, porque lo que se pretende en este juego es «tocar el chito». Otra, se trata posiblemente de una palabra onomatopéyica —no estoy de acuerdo— extendida desde la isla de Hierro, de donde procede esta danza, primero por Argentina, luego por toda América, y después por todo el mundo, como «Fiesta y danza de negros o gente humilde», «Baile de sociedad derivado de esa danza y extendido por todo el mundo a principios del siglo XIX.

En cambio Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 228— nos dice que «Tango es palabra española y presenta dos modalidades: la argentina y la flamenca. No existe, sin embargo, entre ellas otro parentesco que el nominal». Con esta definición, Ricardo Molina no dice nada, ya que decir que es palabra castellana no significa su etimología.

Hay quien basándose en el sufijo «ngo», de posible origen negroafricano y las también posibles influencias de la música negra sobre el folklore gitano-andaluz, pudiera vislumbrarse el origen del tango. Otros opinan que fuera «El punto de La Habana, es decir, la habanera quien mayor aportación dio al tan-

go a través de Cádiz, puerta por la que desde siempre entraron en España muchedumbre de influjos americanos. En Cádiz, precisamente, las afamadas comparsas del Carnaval se han servido y sirven todavía del tango para cantar con él las graciosas y chispeantes coplas que cada año inventan. «Por doquier invade la «habanera» los salones de baile —dice García Matos en «Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana», pág. 33 (vid. Actas del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, Madrid, 1972), y habaneras y tangos componen los músicos pródigamente. Los compositores de zarzuela los introducen en ésta creándolos con primor e inspiración».

Sabemos, por otra parte, que Albéniz compuso muchos tangos, formando parte de su ingente y admirable producción.

«Las bailarinas de teatro —cfr. García Matos, op. cit. pág. 35 —llevan a los escenarios el tango bajo diversas coreografías, incorporándole para en adelante, y hasta hoy, al repertorio de la danza española «de escuela». A este auge y popularidad extensa del tango, pienso que obedece el haber el mismo tomado existencia en el arte flamenco, y al principio en guisa de «*cante atrás*», es decir, para acompañar al baile». El testimonio del Profesor García Matos, lo refrendamos con el del Barón Charles Davillier en su «Viaje por España» Davillier se encontraba en Sevilla (1862), y presencia en Triana una fiesta de cante, cantos andaluces y bailes flamencos. Unos párrafos nos sirven de guía para nuestro intento. Y así leemos: «...No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven *gitana* de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el *tango americano* con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negros que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado». Más adelante dice: «...Otra música muy conocida en Andalucía también es el «PUNTO DE LA HABANA», cuyo nombre indica su origen, y que se emplea para acompañar las décimas que se cantan entre baile y baile de las fiestas».

Son altamente significativas las palabras del Barón Davillier, ya que nos parece que es la primera noticia de que el tango es introducido en el «FLAMENCO», pues era una gitana quien lo danzó. Además, era un «TANGO AMERICANO». Los gitanos se apoderan de esa música y la transforman en lo que caracteriza e individualiza flamencamente a los gitanos. Por esta razón, admito y defiendo que el tango flamenco es «CREACIÓN GITANA», convirtiéndose en «*cante básico*».

José Blas Vega —cfr. «Magna Antología del Cante Flamenco», pág. 44 (Madrid, 1982) nos dice que la palabra «tango» aparece por primera vez en un curioso manuscrito como sinónimo de fiesta y reunión de bailes: «Hácela muy



interesante también lo pintoresco, airoso y lindo del vestido del majo, y la gracia del lenguaje que en semejantes tangos o bailes es característico a estas gentes» (Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz escritos por D.F. de Sisto. Año de 1814. Cap. XIV «Bailes de Cádiz»).—

En la revista «La Aurora», de Santa Cruz de Tenerife, en el 1847 se habla de un baile canario llamado «TANGO», que todavía perdura en estas islas. Luego, trantando de buscar el posible origen de esta palabra y cómo llegó hasta nosotros —en el flamenco— es altamente difícil, y nadie sabe realmente a qué atenerse con total fijeza. El mundo del flamenco —lo hemos repetido— es así. Lo que nos interesa es el cante en sí. Y ese lo tenemos afortunadamente. Ha sido una triste pena que no tengamos fuentes dignas de todo crédito para conocer extensamente nuestros cantes flamencos. Es la *tradición oral* la que nos guía. Y gracias a ella conocemos muchos cantes; otros se han perdido en la cuenta del olvido. La tradición gitana nos ha conservado uno de los más sublimes y bellos: EL TANGO.

Es difícil averiguar la fecha de aparición de los tangos en el campo flamenco, J. Blas Vega —cfr. Op. cit. pág. 44— hablando sobre la época en que pueden aparecer los tangos, dice: «...a la hora de buscar datos en torno al «tango» como cante flamenco, la referencia más antigua que hemos encontrado corresponde a la zarzuela andaluza «¡Es la chachi!, original de Francisco Sánchez del Arco, donde, en una escena de cante y baile andaluz, dice uno de los personajes: «Por mis tangos de Sevilla».

Lo más probable es que aparecieran en los finales del siglo XIX. Nos referimos al tango como manifestación flamenca. Las referencias literarias así lo demuestran. El último tercio del siglo XIX es la época en la que el tango adquiere su autenticidad flamenca. Decimos esto porque el Diccionario de la Real Academia Española de 1832 no lo define todavía y sí lo hace el de 1852. Se sabe que a partir de entonces muchos compositores introducen el tango andaluz a las zarzuelas. Yo pienso que los tangos es música congénita a los gitanos, y en sus formas más antiguas se manifestaron como «simples» jaleos o fiestas, o manifestación musical eminentemente folklórica. Con el tiempo irían tomando carta de naturaleza flamenca. Y una prueba es que los tangos son complejísimos, tanto que a veces rayan en lo folklórico. También pienso que los gitanos con los «sones» de la seguriya y la soleá moldearon sus tangos, convirtiéndolos en una modalidad tan flamenca. Desde siempre se habrán cantado los tangos. En este sentido, Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 229 —nos dice que en Triana siempre se cantó por tangos para bailar, y por lejos que nos remontemos en su historia, la tradición

oral gitana confirma su existencia. Análogamente ocurre en Cádiz. Claro está que, en rigor, nuestras más remotas noticias no pasan del final del siglo XIX. Es probable que los antiguos cantes «*de jaleo*» y demás coplas para bailar anteriores al 1.800 no fueran, sino prefiguración de los tangos flamencos que hoy cantamos.

El Profesor García Matos en su conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica (Madrid, 1972) también concuerda que es esta época la que da luz a los tangos, aunque él lo fudamente en «la popularidad y auge del tango americano». Ya hemos anotado que otro testimonio poderoso nos lo ofrece el Barón Charles Davillier en su «Viaje por España» (1862).

Otro factor a tener en cuenta es el nacimiento de los «Cafés cantantes» (1842), para averiguar la aparición de los tangos. Sabemos que en los cafés cantantes había artistas que se distinguieron en el baile de los tangos, por lo que se les llamaron «Tangueras». Sin formas fijas aún el baile, cada una de estas «tangueras» lo construía y lo ejecutaba a su talante, sentimiento e inspiración, es decir, a lo «*FLAMENCO*». Para mí, testigo de muchas fiestas gitanas, el argumento histórico y racial más convincente de que los tangos se pierden en el tiempo, es que el tango da la exacta medida del cante, algo congénito a los gitanos: RITMO Y COMPAS. Estas cualidades sobreabundan en ellos. Hasta los calorritos se entonan por tangos! A los tangos les ocurre algo parecido como sucede a los verdiales: son manifestación cultural ágrafa y lo son porque sus ejecutantes y allegados fueron, en su inmensa mayoría, desgraciadamente analfabetos. Y como no tenemos constancia escrita de sus prácticas musicales y rituales, no nos queda más remedio que asirnos a la transmisión oral como valioso caudal iluminador de sus vivencias. Y esas *vivencias* las ha exteriorizado siempre la raza cañí. No podemos hallar la razón última, pero están ahí. Es fácil también admitir que, al correr del tiempo, los gitanos recibieran influencias de otras músicas, pero ellos los ejecutarían desde siempre. Incluso antes de llegar a España. Flamencamente, es natural que en el siglo XIX fueron tomando cuerpo de «tango flamenco». Y prueba de ello es que los tangos se han dado precisamente en tierras que están reconocidas como «tierras sabias de compases y de danzas»: Cádiz, Triana, Jerez de la Frontera, los Puertos. De allí pasaron hacia Málaga, Jaén y Extremadura. El hecho de que los «*tangos extremeños o jaleos extremeños*» existan, supone una prueba histórica y apodíctica de que los tangos definen musicalmente a la raza gitana. Luego no es absurdo fechar los tangos antes del siglo XIX. Siempre se viene hablando de tangos de Cádiz y Triana, si embargo poco de los tangos de Granada, Jaén y Extremadura. Su razón, que aquí no viene al caso, se debe tal vez a la fuerza social y eco-



nómica que tenían los «centros cantaores» de Cádiz, Triana y Jerez. Pero los tangos estaban en la misma esencia de la raza gitana dispersa por toda España. Tangos gitanos —que es el nombre auténtico— que según los lugares toman distintos apelativos. En el fondo es uno: *TANGO GITANO*.

Literalmente considerados, los tangos (lo mismo los tientos) están formados por estrofas octosilábicas romanceadas en trísticos romanceadas, o de variado número de sílabas. Ya hemos dicho que es Cádiz y Triana la cuna geográfica del tango. Los tangos de Jerez —parece ser— que fueron creación personal de Curro Frijones. Los tangos de Triana ofrece muy variadas formas debidas a la genialidad de Pastora Pavón Cruz «Niña de los Peines», que ha sido la mejor cantaora de este palo. Precisamente su nombre artístico le viene de cantar por doquiera esta letra de tango:

«Péinate tú con mis peines  
que mis peines son de azúcar,  
quien con mis peines se peina  
hasta los dedos se chupa».—

Tal fuerza llegó adquirir Pastora cantando por tangos, que en la actualidad se habla de «Tangos de Pastora». Todos los artistas flamencos tienen que recurrir irremisiblemente a ella: LA EMPERAORA DEL CANTE GITANO.

Los tangos de Triana, aparte de los de la Niña de los Peines, los más generalizados son los «Tangos canasteros», y los del Titi de Triana. Hoy se suelen cantar en todos los festivales y recitales. Asimismo los tangos de Cádiz ofrecen una variadísima gama, siendo su última manifestación los tanguillos que, a nuestro juicio, están fuera de la órbita flamenca. En los tangos gaditanos reluce, sobre todos los artistas, el genial gitano y flamenco Enrique el Mellizo.

En cuanto a los «Tangos de Málaga», es injusto llamar a los «Cantes del Piyayo», creación propia y original de Rafael Flores Nieto (1864-1940), mezcla irregular de carceleras y guajira, «Tangos de Málaga». El tango malagueño nació en el barrio del Perchel, siendo su gran maestra La Pirula (Dolores Campos Nieto, 1912-1948), una gitana forjadora de grandes artistas, como La Repompa que creó sus cantes, según escribe J. Blas Vega en su «Magna Antología del Cante Flamenco», Madrid, 1982. Desde siempre se ha venido admitiendo que fue La Repompa (Enriqueta Reyes Porras, 1937-1959) gitana cantaora, quien dio forma definitiva y distintiva a los llamados «Tangos de Málaga». En la actualidad existe bastante confusión con los «tangos de Málaga» y los llamados «Cantes del Piyayo». Es verdad que no podemos negar a los «Cantes del Piyayo» la categoría de «tango»; es verdad. Por una razón sencilla: los «cantes

del Piyayo» están en la línea del tango primitivo —gitano cien por cien—, pero aquel gitano, el más popular que dio Málaga y cuya figura quedó inmortalizada por los poetas y escritores, dio a su tango unos aires especiales que eran fiel reflejo de su vida. El Piyayo componía sus letras y él mismo se acompañaba a la guitarra. Su tango, en el amplio sentido de la palabra, era tranquilo y sereno, amalgamado de los aires de carcelera y guajira. Y era natural que recurriera a la guajira porque fue soldado en la Guerra de Cuba, y también conoció los sinsabores de la cárcel. Los «cantes del Piyayo» me dan pie a seguir pensando lo que más arriba he afirmado: el tango define musicalmente a los gitanos. Forman parte de su etnia musical y cantaora, y —¡cómo no!— bailaora. Porque los tangos son fundamentalmente B A I L A B L E S.—

## 2.— TIENTOS.—

Cuanto más se investiga sobre el cante flamenco, más perplejo se queda uno. El flamenco es algo que sin poderlo definir exactamente, arrebató y vuelve loco a quien se acerque a él. Por eso no debe extrañar que músicos, de fama universal, se entusiasmaran por este arte milenario y universal. ¡Quién no sabe de la influencia del flamenco en Falla, Debussy, Glinka, etc...! En el flamenco casi todo es misterio, no porque no pueda explicarse sino por sus intrínsecos, y por su ambiente social, antropológico, musical. Los misterios del flamenco —según mi criterio— se convergen e identifican. Tal es el caso de los tangos y tientos.

Pues bien, casi todo lo que se ha dicho sobre los tangos vale para los tientos. En un principio sólo se hablaba de tangos. Nombre que debería persistir. Así opina Manuel Yerga Lancharro —cfr. «Revista CANDIL», núm. 26 (Marzo-Abril, 1983)— quien escribe: ¿Cuál es la causa por la que, hoy, los intérpretes actuales confundan el TANGO GITANO por el TIENTOS y cuando creen estar cantando por TANGO GITANO lo hacen realmente por TANGO LIGERO? ¡Qué pena! No comprendo por qué no se rehabilita el antiguo TANGO GITANO y se suprime la denominación de TIENTOS. Esta sería una fórmula ideal para eliminar el confusionismo que reina en la actualidad. Otra fórmula podría ser la de suprimir el nombre de TIENTOS y restaurar el de TANGO-TIENTOS con que nuestros cantaores lo conocieron durante la década de los años veinte. O denominarse TANGOS GITANOS, que es su auténtico «nombre de pila».

Se sabe que en los primeros de este siglo, el nombre de Tangos dejó de aparecer en las placas gramofónicas, a causa de ser absorbido por el de TIENTOS.



Repetimos, una vez más, que lo dicho de los tangos se puede aplicar a los tientos, puesto que, de hecho, el compás y la estructura de los tientos son idénticos a los tangos. Las letras/coplas pueden cambiarse sin problemas. La diferencia estriba en la manera de acentuar el ritmo de la guitarra.

Sobre este aspecto nos dice D.E. Pohren —cfr. *El arte del flamenco*», pág. 136— que «tradicionalmente los tangos se tocan sin una acentuación notable, mientras que en los tientos unos golpes se hacen más largos y otros más cortos. Esto confiere a los tientos un cierto aire de lejanía, de profundidad que no poseen los tangos. Pocos guitarristas, sin embargo, mantienen en la actualidad esa diferencia, y cada vez más el tango y los tientos se van moldeando en una sola cosa, como probablemente debiera ser en un principio».

Muchos son los tratadistas flamencos que vienen defendiendo que los tangos son una derivación *más alegre* de los tientos. Esto, históricamente considerado, no es cierto, ni se puede sostener. Es todo lo contrario. Los tientos son recientes. Los tangos son tan antiguos como los gitanos. Me refiero al tango en su manifestación folklórica; en la flamenca, aparecen en el siglo XIX.

Etimológicamente, la palabra «tientos» puede proceder del término latino «temptare». Fernando Quiñones —cfr. «De Cádiz y sus cantes», pág. 137— no la acepta. Para el autor gaditano, esta palabra podría proceder de una expresión, familiar entre el pueblo y en uso del vino o de la guitarra: «dale un tiento» o «le di un tiento», etc... Sin embargo, me parece que si admitimos este cante como expresión vulgar de «tentar o probar», no lo vemos en consonancia con la valorización de los tientos como cante más solemne, más reposado y engrandecimiento de los tangos. Pues así se han aceptado desde siempre a los tientos, desde la época de Enrique el Mellizo (1848-1906), a quien se le considera «creador del *tango-tiento*. También se sabe —y está admitido— que los tientos del Mellizo pasaron a Manuel Torre (1878-1933), y de este a la enciclopédica cantaora Niña de los Peines» (1890-1968).

Julio Casares en su «Diccionario Etimológico de la Lengua Española» define así al tiento: «Floreo o preludio que hace el músico para comprobar la afinación del instrumento». Ignoro si Don Julio estuvo alguna vez en una «juega-/fiesta flamenca», porque es frecuente en los cantaores expresiones como «voy a tentarme, afinarme, pegarle un tiento al cante, etc.». Para Ricardo Molina —cfr. «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 231— los tientos son una proyección al plano del cante grande. Por nuestra parte, si fuera posible admitir esa división (Cante grande y chico), los tientos estarían en «Cante grande». Y creemos que los tientos se acercan mucho al reino de las seguiriyas. Además sus letras también lo dicen: patéticas, sentimentales y conmovedoras.

En cuanto a su compás, es idéntico al de los tangos, pero más lentos, solemnes y majestuosos. Ordinariamente, no suelen cansar el canto por tientos.

El flamencólogo Blas Vega —cfr. «Temas flamencos», pág. 29 —nos afirma que el nombre de tientos procede de una de sus letras:

Me tiraste varios tientos  
por ver si me blandeaba,  
y me encontraste más firme  
que las murallas del alba».—

Se dice que esta copla la popularizó en Madrid cierta cantaora que vino cantando «nuevo aires». Antonio Pozo «El Mochuelo» los grabó poniendo por título «El tango de los tientos», en la misma forma que se había puesto «Tango de los Peines», «Tango de los Maestros», «Tango de la Tontona», etc.

En cuanto al baile de los tientos, hay que decir que uno de los bailes más bellos y majestuosos, más rítmicos y sensuales es precisamente el de los tientos. Su baile puede ser tan profundo como desee su intérprete. No obstante, no se explica el porqué no se baila en la actualidad.





Rosario «La Mejorana»

## 6.- ROMANCES

Siempre que nos acerquemos al flamenco, debemos hacerlo con la mayor humildad. Nuestros conocimientos están basados en un noventa por ciento sólo en la tradición oral y en los cantes ya conocidos. Este mismo planteamiento se halla en Blas Infante —cfr. «Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo», pág. 13— quien, en el tema que desarrollaré, se preguntó lo siguiente: «...¿por qué la música de las canciones andaluzas, denominadas flamenca o jondas, hasta bien entrado el Renacimiento era lírica (equivalente a coral) y ahora es dramática o huraña a la socialización que supone la polifonía?».

Como siempre intentaré ser objetivo en mis investigaciones sobre «ROMANCES FLAMENCOS».

La idea surgió porque en uno de los mejores discos de Antonio Mairena —cfr. CANTES DE ANTONIO MAIRENA, Columbia CCLP-31.010, Cara A-4 se recoge un cante que, con ritmo de «soleá bailable», lleva por título «Romance de Bernardo el Carpio». Es Antonio Mairena, históricamente —el primer artista que lanza a la publicidad este cante. Gitano en su esencia flamenca, y Antonio Mairena, también. Cante —para mí— esencial y básico, aunque no en el mismo orden que los ya analizados: Tonás, seguiriyas, soleares y tangos. Sobre esta modalidad estilística, tenemos que recurrir a la *tradición oral*, porque si los estilos flamencos tienen su fundamento histórico en las grabaciones existentes —poco más de setenta años alcanzan— ignoramos cómo se han cantado los romances. Modalidad, por otra parte, muy extendida en nuestra literatura y archivos musicales. Efectivamente, sabemos que no sólo se ha hablado de los romances, sino también se han cantado. Nadie ignora que el romance ha sido la forma poética más sobresaliente. Existe —cómo no— un romancero gitano latente en la tradición gitana. Se ha dicho que «España es el país del romancero», cfr. «Flor Nueva de Romances Viejos», pág. 9, de Ramón Menéndez Pidal (Espasa-Calpe, número 100). No pretendo hacer, dentro de los cantes, un análisis histórico y literario de los romances, pero no podemos prescindir de su



*evolución y formas* a lo largo de la historia flamenca. Su razón estriba en que los romances han sido —por general— acompañados de instrumentos musicales. Quizás en el medio ambiente gitano haya sido donde menos uso se ha hecho del instrumento musical.

Tanto es así que Menéndez Pidal —cfr. Op. cit. pág. 9— dice: «Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común». En cualquier Manual de Literatura podemos encontrar la evolución de la palabra «romance», que de apellidar —dice Felipe C.R. Maldonado en «Romancero Español», pág. 7. Taurus, 1974, el habla del vulgar de las gentes, la llamada lengua romance en la cual «suele hablar con su vecino», pasó a definir una *determinada composición poética*. Todo ello sucedió en un par de siglos: de mediados del siglo XIII a mediados del XV, aproximadamente».

Fecha que hay que tener muy en cuenta porque cuando los gitanos llegan a España, el romancero estaba en pleno auge; romancero que los calorrós asimilan con asombrosa similitud, cosa muy propia de esa raza. Esta exquisita cualidad de *adaptación y recopilación* de los gitanos servirá más adelante para que basándose en *cantos existentes*, den un giro que los transformarán (los romances) en el actual flamenco. Creo que no se me negará que han sido los gitanos quienes han dado a conocer los romances en versión flamenca. Y aunque no puede demostrarse «apodícticamente» que los primeros cantaores nombrados en «Escenas Andaluzas» sean gitanos; tampoco puede probarse lo contrario. Sin embargo, el cantaor que da forma flamenca a los romances es un «GITANO». Costumbre que arranca en la literatura española y siempre atribuida a los gitanos. Han sido ellos quienes han dado forma flamenca a los romances.

Actualmente se denominan «romances» a las formas tradicionales de «romances, corridos, corridas o carrerillas» con cuyos apelativos suelen aparecer en la literatura. Los escritores flamencos admiten que «los corridos no son otra cosa que versiones gitanas de los viejos romances medievales», así opina Luís Suárez Avila en «Fiesta del Cante de los Puertos», Puerto de Santa María, Agosto 1971.

Existe realmente un grave problema musical porque nadie puede demostrar qué tipo de música empleaban los gitanos para cantar los romances. Como tampoco puede demostrarse la exclusividad de los cañís en la interpretación de los romances. Nos parece que el pueblo cantaría romances, cuyos modelos emplearían los gitanos con su particular gracia para el baile y cante.

No hay otro camino que echar mano de los textos literarios, y anotar toda referencia que nos señale el sendero de estos poemas épico-líricos hechos cante en la voz de los andaluces, payos y gitanos. De modo especial en los gitanos.

Recurrimos, en primer lugar, al más genial de los novelistas: Miguel Cervantes de Saavedra. «No podía faltar —afirma Pedro Camacho Galindo en «Los payos también cantan flamenco», pág. 42— este dato a Cervantes: la presencia en España de este extraño grupo que tanto perturbaba ya, a casi un siglo de distancia de su inmigración la vida cotidiana de toda la península. Con más razón, habiendo convivido con dicho pintoresco pueblo en el lugar de su mayor adaptación: ANDALUCIA; y mucho menos si como afirman algunos gitanófilos, Walter Starkie entre ellos», una de las tías de Cervantes era de raza gitana». Cervantes nos relata, con su inigualada maestría, las costumbres, modos de vida y características singulares de este pueblo.

«Preciosa es, como se sabe, el personaje central de La Gitanilla. Así nos la describe Cervantes: «Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de ROMANCES, que los cantaba con especial donaire» Y poco antes: «Salió Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama».

Insistimos en que la relación de cantes y bailes que menciona Cervantes —que no eran propiamente flamencos— no eran patrimonio exclusivo de mundo flamenco. Ésta teoría la comparte también Pedro Camacho Galindo —cfr. Op. cit.— quien afirma que «...ni directa ni indirectamente se puede entrever en la relación de cantes y bailes de esta tribu, en su largo peregrinaje, algo que se parezca al cante flamenco. Y en la aguda percepción de Cervantes no pudo pasar desapercibido un hecho tan sobresaliente y peculiar, si es que hubiese existido».

Sin embargo, escritores y musicólogos nacionales y extranjeros concuerdan totalmente —cfr. «Tras las huellas del flamenco. El mundo gitano en la obra de Cervantes», pág. 64, de Manuel López Rodríguez— en la influencia del pueblo gitano en el flamenco, aún admitiendo su derivación de los cánticos religiosos bizantinos o de los que entraron en España con la invasión árabe. Para Manuel de Falla, Turina y Debussy no hay la menor duda de la influencia de los gitanos en los cantes flamencos. Mi tesis es esta: de no haber existido el pueblo gitano, no tendríamos cante flamenco. Ellos le dieron la forma definitiva al cante. Lo mismo pensaba García Lorca —cfr. «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz. Llamado cante jondo» (Granada, 1922).



quien afirma rotundamente: «...Este pueblo misterioso y errante el que dio forma definitiva al cante jondo».

Esto nos lleva a reconocer que tanto en la lírica como en el cante se ha producido necesariamente una evolución: evolución que igualmente se hubiese producido sin la presencia del elemento gitano, pero que al darse esta —cfr. Manuel López Rodríguez, op. cit. pág. 66— la evolución cambió de ruta y posiblemente de velocidad. Es imprescindible hacer estas breves anotaciones sobre el mundo gitano, porque han sido los forjadores de estos «*romances flamencos*». Lo que no niega la participación de los payos en los romances. La fuerza argumentativa de la exclusiva gitana radica en la natural idiosincracia para los cantes y bailes. Se trata, por tanto, de un fenómeno de *adaptación y superación*, que se ha dado en otros terrenos artísticos. Esta afirmación está fundamentada en la historia de los pueblos nómadas. Así lo confirma, por otra parte, la filosofía, etnología y antropología.

Sin duda alguna, los fragmentos cervantinos son abundantes en la enumeración de *cantes y bailes gitanos*. Donde más clara y patente está es en La Gitanilla. En la segunda página de esta novela, Cervantes nos presenta a Preciosa cantando romances: «...De entre el son del tamborín y donaire y castañetas y fuga de baile salió un rumor que merecía la belleza y donaire de la Gitanilla, y corrían los muchachos a mirarla; pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, allí sí que cobró la fama de la Gitanilla; cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, cantó el siguiente romance:

«Arbol preciosísimo,  
que tardó en dar fruto  
años que pudieron  
cubrirle de luto.  
Y hacer los deseos  
del consorte puros,  
contra su esperanza  
no muy bien seguros

.....  
.....».—

Romance que ofrece la particularidad de estar escrito en versos de seis sílabas. Es la forma ordinaria de la alboreá, una modalidad de romance. En la

misma estructura métrica encontramos un romance en «Pedro de Urdemalas», que cantan unos músicos al son de unas guitarras:

«Bailan las gitanas,  
míralas el rey;  
la reina con celos  
mándalas prender».—

Más adelante nos cuenta Cervantes —cfr. «La Gitanilla», pág. 25, Ed. Clásicos Españoles (Gaudeamus) 1978— acabado el baile, dijo Preciosa:

—Si me dan cuatro cuartos, le cantaré un romance yo sola, lindísimo en extremo.

—Cántale, Preciosa, y ves aquí mis cuatro cuartos. Hecho, pues, su agosto, y su vendimia, replicó Preciosa sus sonajas, y al tono «*correntío*» y loquesco cantó el siguiente romance:

«Salió de misa de parida  
la mayor reina de Europa,  
en el valor y en el nombre  
rica y admirable joya;  
como los ojos se lleva,  
se lleva las almas todas  
de cuantos miran y admiran  
su devoción y su pompa

.....  
.....».—

«Apenas acabó Preciosa su romance, cuando del ilustre auditorio y grave senado que la oía, de muchas se formó una sola voz que dijo:

—Torna a cantar, Preciosa, que no faltarán cuartos como tierra».

Hemos dicho que los gitanos han sido los artífices del romance flamenco, lo que no significa que los gitanos cervantinos cantaran ya flamenco. Pero creemos que el punto de partida está ya en esos primeros gitanos. También debemos decir que los versos y coplas que interpretaban los gitanos no eran producto propio de ellos, sino que en la mayoría de las veces eran coplas obsequiadas o vendidas por poetas cortesanos o de número, que también hay poetas que «se acomodan —dice Cervantes— con gitanas y les venden sus obras. Este hecho lo testifica el propio novelista, al referirnos: «Acabaron el baile y el canto, y mudaron lugar —cfr. op. cit. pág. 29. Y en esto llegó un paje muy bien aderezado a Preciosa, y dándole un papel doblado, le dijo:

—Preciosa, canta el romance que aquí va, porque es muy bueno, y yo te



daré otros de cuando en cuando, con que cobras fama de la mejor romancera del mundo.

—Eso aprenderé yo de muy buena gana— respondió Preciosa. Y mire, señor, que no me deje de dar los romances que dice, con tal condición, que sean honestos; y si quiere que se los pague, concertémonos por decenas, y docena cantada docena pagada». Con esto queremos decir que las canciones y danzas ejecutadas por los gitanos andaluces del siglo XVI eran patrimonio del pueblo con el que convivían. Su aportación, en esa época, fue exclusivamente difusora. Nada de particular, pues, tiene que los gitanos, inspirándose en la música popular de la época, formalizaran el cante flamenco. Ese honor es de ellos.

En la obra de Lópe de Vega encontramos abundantes menciones de esta costumbre que adquirieron los gitanos de montar, sobre la base de una rica poesía narrativa española, sus «ROMANCES o CORRIDOS». Sin embargo, hay que esperar al siglo XIX, época en que se gesta el flamenco propiamente, para conocer las abundantes colecciones de romances que aparecen en los escritores costumbristas: Estébanez Calderón, Agustín Durán, José Navarrete, Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Demófilo, etc., y en los extranjeros Davillier, Washington Irving, Richard Ford, etc., quienes nos muestran —afirma Luis Avila Suárez— felicísimos colectores de romances que hallaron en boca de los gitanos y la gente del camino».

W. Irving, al referirse a las canciones que escuchaba en Granada, dice sobre los romances —cfr. «Cuentos de la Alhambra, pág. 13—: «...Los arrieros españoles tienen un inagotable repertorio de cantares y baladas, con las que se entretienen en sus continuos viajes. Sus aires musicales son severos al par que sencillos... Las coplas que cantan son casi siempre referentes a algún antiguo y tradicional «romance» de moros, o alguna leyenda de un santo, o de las llamadas amorosas». W. Irving escribe estas palabras en el año 1832, bastantes años antes que El Solitario escribiera sus «Escenas Andaluzas (1845), lo que revela qué sentido había ya del canto de los romances.

Creemos que se puede afirmar que el primero que se ocupa —*como manifestación flamenca*— de los romances es Estébanez Calderón, quien en el 1839 escribe a su amigo Pascual de Gayangos: «...Por no perder tiempo, voy recogiendo algunos romances orales que se encuentran en la memoria de los cantadores y jándalos, mis antiguos camaradas; romances que no se encuentran en ninguna colección de las publicadas, ni antigua ni moderna».

Es, no obstante, en las «Escenas andaluzas» (cfr. Un baile en Triana) donde tenemos las noticias más completas y coherentes acerca de cómo se interpretaban estos antiguos romances. Formas musicales que, aunque no poda-

mos llamar flamencas propiamente dichas, nos sirven de enlace a las manifestaciones posteriores originando el flamenco actual. La tradición oral nos dice que estos romances engendraron distintas formas estilísticas que hoy conocemos. El problema estriba en saber —con objetividad histórica— qué cantes aparecieron antes, puesto que los romances eran cantados como medio de descanso, debido al carácter ameno que contienen los romances.

El testimonio del Solitario es el siguiente: «Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las *tonadas y polos de punta*, de dificultad y lucimiento, y entra en liza con la Rondeña, o Granadina, otros cantadores o cantadoras. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún «ROMANCE ANTIGUO», conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de «CORRIDOS», sin duda por contraposición a los Polos, Tonadas y Tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas. Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el Romancero General, en el Cancionero de Romances y otros.

¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla, estos cantares y romances? Una respuesta sola hay para esto: *la música oral los ha conservado, así como los cantos de Escocia y la poesía de otros pueblos*».

Y en otra parte de «Un baile en Triana» leemos: «...En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndoseme encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos ROMANCES desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas. El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, La Perla y otras notabilidades tomaban parte en la función».

Y, en cuanto a referencias de romances cantados, añade más adelante: «...Entramos a punto en que el Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, principiaba un Romance o Corrido, después de un prelude de la vihuela y dos bandolines. Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo ROMANCE del Conde del Sol, que, por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser».

El romance reseñado por Estébanez Calderón cumple perfectamente con las condiciones métricas. Está formado por 64 versos octosílabos, en rima asonante los pares. Romance que interpreta, casi en su totalidad, Antonio Mairena en «LA GRAN HISTORIA DEL CANTE GITANO-ANDALUZ». Este romance «Del Conde del Sol» aparece en la colección de Ramón Menéndez Pidal —cfr.



«Flor Nueva de Romances Viejos», con el título de «Romance de la Condesita», con 134 versos.

En cuanto a los instrumentos empleados para acompañar los romances, es El Solitario quien relata: «...La música con que se cantan estos romances —cfr. Un baile en Triana— es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierras de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre. Lo apartado de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la serranía, y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos, explican la conservación de estos romances».

Opinión que no compartía Fernán Caballero (1796-1877), quien —cfr. «La Gaviota», pág. 74— escribe: «...Este famoso y antiguo romance que ha llegado hasta nosotros, de padres a hijos, como una tradición de melodía, ha sido más estable sobre sus pocas notas confiadas al oído que las grandezas de España apoyadas en cañones y sostenidas por las minas del Perú».

Fernán Caballero nos ofrece ya referencias sobre los cantes andaluces. Es en La Gaviota donde leemos: «...El pueblo andaluz tiene una infinidad de cantos; son estos boleros, ya tristes, ya alegres; el Ole, el Fandango, la Caña, tan linda como difícil de cantar, y otras con nombre propio, entre los que sobresale EL ROMANCE. La tonada del romance es monótona, y no nos atrevemos a asegurar que, puesta en música, pudiese satisfacer a los «dilettanti» ni a los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado e<sup>n</sup> en las modulaciones de la voz que lo canta; es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo así, y mecen suavemente. Así que el romance, compuesto de muy pocas notas, es difícilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo, que sólo a estas gentes, y de entre ellas a pocas, se lo hemos oído cantar a la perfección. La letra del romance trata generalmente de asuntos moriscos, o refieren piadosas leyendas o tristes historias de reos».

Marcelino Menéndez y Pelayo escribe (1899) que en los puertos se conservan estos romances a pesar de tener que luchar no sólo con la invasión de elementos extraños, sino con el predominio de una poesía lírica popular extraordinariamente rica que se renueva de continuo». Y Luís Suárez Avila —cfr. «Fiesta del cante en los Puertos», 1971— nos dice que «...a medida que el romance se olvida, va naciendo una *poesía narrativa*, que no lírica, propiamente gitana. No cuenta hazañas, ni leyendas guerreras, sino la realidad de una enconada persecución que desde 1499 hasta 1783 sufren los gitanos. Es indudable que la poesía popular andaluza de carácter lírico nace al margen del mun-

do gitano, donde predomina la narrativa y, dentro de ésta, la de tipo eminentemente autobiográfico».

Los gitanos, a imitación de los romances que tradicionalmente cantaron, crearon relaciones de versos que, por su forma, son copia exacta de los antiguos «corridos». Como prueba de ellos, tenemos el romance de 12 versos que Demófilo nos transcribe en la serie de Martinetes de su «Colección de cantes flamencos» (1881), pág. 205. Hay nueve relaciones de versos de este tipo, y todas tratan de las persecuciones que sufren los gitanos. Veamos un ejemplo:

«Los jitanitos der puerto  
fueron los más esgrasiaos  
que a las minas del asogue  
se los yeban sentensiaos.  
Y al otro día siguiente  
les pusieron una gorra,  
con arpargatas d'esparto,  
que er sentimiento m'ajoga.  
Y al otro día siguiente  
les pusieron un maestro;  
que a aquer que no andaba listo  
e un palo lo echara ar suelo».—

De esta colección, solamente una trata de temas diferentes a las persecuciones y penas de los gitanos. Sinceramente, creemos que el tema general de los romances sería patrimonio de los andaluces, payos y gitanos, pero estos harían de sus persecuciones motivo —muy natural— de una literatura narrativa y folklórica soporte y fundamento del actual cante. Y esto, gracias al genio creador del gitano. Por tanto, analizando *objetivamente* la trayectoria histórica del cante flamenco, creemos que los romances han jugado un papel muy importante en el nacimiento y formación de los variados estilos que hoy conocemos. Es admisible, por otra parte, reconocer que su gran defecto ha sido la poca atención prestada a los romances como manifestación folklórica. Y pensamos que, guiados por la tradición de cantar estas narraciones en las bodas, bautizos, serenatas, etc. no tuvieran la importancia que realmente merecían, ya que junto a la tradicional y secular manifestación del pueblo, también cantarían. Tal como se concibe el cante, los romances han sido «piedra angular» en los diferentes estilos flamencos existentes. Esta teoría es defendida por muchos escritores flamencos. Y así, Luís Suárez Avila nos dice: «...al escuchar los antiguos corridos, romances, corridas nos encontramos en ellos la severa mu-



sicalidad de las Tonás y los Martinetes, de las Seguiriyas, las Soleares o incluso —como uno rarísimo que cantó José de los Reyes «El Negro» (cfr. Fiesta del Cante de los Puertos, 1971)— adivinamos una *antigua petenera*; no podemos menos de ver en los romances que conservan aún los gitanos, el origen de una parte del más puro cante flamenco.

Por su parte, José Blas Vega, al comentar «Tesoros del cante flamenco» de Pepe el de la Matrona (Hispavox, 1970), nos ofrece el cante del Polo con una letra que no es más que un fragmento (cuarteta) que hay en el «Romance del Conde del Sol», y según el flamencólogo hay que «considerar a los romances como antecedentes dignos de tenerse en cuenta para la formación del cante». Y Ricardo Molina —cfr. «La Gran Historia del Cante Gitano-andaluz»— dice: «Los gitanos andaluces conservaron desde siglos la costumbre de cantar los tradicionales romances castellanos cuando el resto de la población española los habían ya casi olvidado».

Los romances, musicalmente analizados, están vinculados al cante de la Alboreá, la Caña y, sobre todo, la Soleá. Su ritmo es el llamado de «Soleá bailable» (3 x 4), es decir, como la Soleá, pero más rápido. También tenemos romances en los que el «tema melódico» se desarrolla como un «recitado». Esto es muy frecuente entre los cantaores viejos gitanos. Lo que nos demuestra la vigencia de un canto que —a lo largo del tiempo— llega a convertirse en «C A N T E» sólo y exclusivamente por el genio artístico que está inmanente en la raza cañí.—

## 7.- BULERIAS

¿Quién dice morirse?  
¡Tú, niño, por bulerías!  
Para olvidar y animarse  
se jalea con palmitas».-

(«Palmas Flamencas», de Tomás Borrás)

El tema de las bulerías ofrece muchas dificultades, que podrían quedar resueltas al instante con sólo explicar lo poco que han dicho los flamencólogos sobre esta variada gama flamenca y gitana, cien por cien. Es cierto: históricamente la bulería no es «*cante básico*», pero lo considero como tal por ser uno de los cantes *distintivos* de los gitanos, sus forjadores. Ya veremos claramente de donde arranca la bulería. Pero ésta es la señal inequívoca de lo que ha sido la raza cañí en el desarrollo histórico y artístico de los llamados cantes flamencos o gitano-andaluces.

Es fácil, y frecuente, hablar de bulerías, pero ¿qué nos dicen las bulerías a través de la historia flamenca? ¿Qué encanto y «duende» conlleva esta modalidad flamenca que tanto seduce, arrebatada en todos los espectáculos?

Sería conveniente hacer algunas consideraciones sobre la «vivencia psíquica» del arte en general. Es la única forma para comprender el quid y última razón del cante y baile por bulerías. Y como quiera que han sido los gitanos quienes mayores aportaciones han dado a este cante, debería hacerse un análisis *exhaustivo* y *funcional* de las bulerías para lograr el sentido de este cante —para mí GITANO— Hoy se define la bulería como «cante gitano», siendo en ellos —y en el cante en general —el mejor medio de conocer qué ha sido la raza gitana en la música flamenca. Es el propio Cervantes quien nos da la razón de la idiosincracia del pueblo gitano.

El arte es tan antiguo como la raza humana. Es un medio de expresión por el que el hombre manifiesta y comunica sus más profundas emociones. Y desde siempre ha ocupado un lugar primordial en la esfera afectiva del individuo porque satisface necesidades emocionales y sociales. Actualmente, la psi-



cología ha visto la importancia de incluir en sus investigaciones ese aspecto humano manifestado en sus necesidades estéticas, a fin de lograr una comprensión más amplia de la vida psíquica.

Cecilia Posada Jiménez —cfr. «Valor psicológico del cante flamenco», pág. 1. México, D.F. 1971— dice que «todo ser humano lleva en sí tendencias y deseos profundamente arraigados que lo impelen a buscar satisfacción. La interacción de estas tendencias y su confrontación con la realidad originan conflictos centrales que sumados a determinadas condiciones culturales, resultan casi inevitables y recurrentes en el desarrollo de la personalidad, aunque en cierta medida también actúan como factor estimulante».

Este análisis lo he llevado a cabo entre los muchos amigos gitanos —cantaos y no cantaos— La raza gitana se comporta así. Su cultura y formas tradicionales —«pathos calé»— han operado así. Por lo que he podido comprobar que sus sentimientos acciones y aspectos vitales no son más manifestaciones de ese deseo interior compuesto que impulsa al gitano a sentirse en una «unidad» cantable y bailable en las bulerías.

La observación continua de estas manifestaciones artísticas nos permite adentrarnos, relacionarnos con estos conflictos psicológicos básicos, ya que toda manifestación artística está en estrecha relación con la psique de su creador, que puede darle expresión en formas diferentes. Así comprendemos la *multiplicidad* de formas que suelen dar los gitanos a la bulería. No podemos olvidar que ha habido honrosas excepciones entre los cantaos payos: Manuel Vallejo, Antonio el Sevillano. Pero este cante está en los gitanos: al César lo que es del César... Quien haya visto cantar bulerías a un gitano, habrá podido observar que parece que ni canta ni baila y, sin embargo, qué derroche de arte deja tras sí. La bulería es un cante y baile de intuición psicológica. Cuando Juana Vargas «La Macarrona» levantaba sus brazos era símbolo de toda la cultura ancestral del pueblo gitano. ¡Para qué hablar —dice Fernando de Triana en «Arte y artistas flamencos», pág. 73— era ila leona del arte!

Al referirnos a los gitanos, hay que decir que la danza, el *canto*, el cante y la música han ocupado desde tiempos remotos un lugar predilecto en su actividad, formando parte de su esfera emotiva, y han tenido en ellos cualidades terapéuticas. La danza debió surgir entre los gitanos de la necesidad de respirar el aire que les rodea. El gitano como mejor se ha realizado siempre ha sido al aire libre. Y es curioso saber que en los gitanos se dan las enfermedades en menor proporción, debido al continuo ejercicio del baile.

El Dr. R. May —cfr. «El dilema existencial del hombre», Ed. Paidós, B. Aires 1978— ha efectuado un estudio sobre la danza moderna como método tera-

péutico en los enfermos mentales y encuentra que los impulsos libidinales y agresivos pueden ser descargados por medio de la danza en formas socialmente aceptables. Esto es un hecho general en todos los hombres, pero en los gitanos se da más. Pienso que esta pudiera ser una de las razones psicológicas e históricas de los cantes festeros en los gitanos.

Al estudiar las bulerías, encuentro que es difícil hacer llegar esta modalidad flamenca al plano de valorización que tiene. No existe en el mundo flamenco un cante más minoritario. Por esta razón, resulta difícil quitar la idea de que el cante por bulerías es simplemente pirotecnia o pandereta turística. Aquí está la razón de esta brevísima introducción psicológica del cante buleril.

Es caso curioso —afirma Anselmo González Climent en «Bulerías— Un ensayo jerezano», pág. 8 (Jerez de la Frontera, 1961) —que el cante más expuesto a interpretaciones extremas, el cante que, por un lado, supone el ideal para la exportación folklórica, y, por otro, resulta canon esencial de la gracia más refinada y enjundiosa. Una aparente paradoja hace que las bulerías, por razones contrarias, valgan lo mismo en la sabiduría de Pastora Pavón o Aurelio de Cádiz como en el gusto efímero de esa multitud masiva de flamencos que pululan en el Madrid nocturno».

Podríamos decir que se trata de un cante intrínsecamente avaro de precisión y donaire, de mucho ángel y no menos duende. Es un cante que no está al alcance de todos, un cante de amplio espectro. Un cante que revela toda la gracia andaluza, y de una manera especial la síntesis de la raza calé. Antonio Murciano, conociendo la estela histórica y cantaora de los gitanos, dejó escritos estos versos:

«Y ahora es él, quien de rodillas,  
ya quieto después del salto,  
sigue en circular delirio  
con los ojos embriagados  
por las bulerías gitanas  
la flor y el aire volando».

Siempre que se hable de bulerías, tenemos que pensar que se trata de un cante para un público restringido y exigente. Incluso algunos artistas flamencos no saben apreciar el sabor sutil de este estilo. En las bulerías cabe todo. Y nada de particular tiene que haya cantaores que se han dedicado exclusivamente a este cante. La bulería ha tomado tal carta de naturaleza que ha sido



capaz de definir a la misma Andalucía, al decirnos por boca de Manuel Benítez Carrasco que:

«Que Andalucía  
puede muy bien matarte  
por bulerías».—

Y González Climent —cfr. op. cit. pág. 8— nos relata: «Pero si es verdad que las bulerías suelen inclinar parte de su atención hacia el lado de la espectacularidad y el efectismo, mucho se engañaría quien pensase que ese es todo su secreto y toda su trascendencia. Nada de eso. Las verdaderas bulerías —iqué difícil es separarlas, digitarlas en prosa!— están hechas para revelar sentimientos profundos, si bien ceñidos a rasgos sintéticos y breves, capaces, al mismo tiempo, de enjundia y «rajos» definitivos.

En claro: las bulerías tienen solícita acogida en todos los ambientes». Así nos lo demuestra la experiencia.

Las bulerías requieren un estudio exhaustivo porque es un género flamenco frecuentemente profanado. No obstante hay que decir que por un milagro su esencia y dignidad se conservan en un plano al que pocos, muy pocos, cantaores pueden llegar a realizarse. Su dificultad y sutileza de fondo son valores desapercibidos en las apariencias. De aquí que en el mundillo flamenco se diga que «ser alguien por bulerías», es ser mucho en el alma flamenca de Andalucía. Para llegar a las bulerías hay que recorrer necesariamente un camino muy complicado, que no está al alcance de cualquiera. Creo que para llegar a la comprensión de este cante es requisito indispensable abarcar todo el repertorio flamenco. La experiencia nos ha demostrado que para entrar en las bulerías hay que hacerlo enciclopédicamente. El cantaor que sabe herir la sensibilidad con la profundidad de los martinetes, debla, seguiriyas y soleares, y el que ha salido triunfante en el campo de los fandangos, y sepa los secretos de los cantes levantinos; que tenga la dulzura y sabiduría de los cantos gaditanos, ese es el llamado para cautivar a los oyentes con el *cante cabal*, fulminante, atractivo y enciclopédico de las bulerías.

Las bulerías constituyen el máximo de depuración y capacidad receptiva, porque es el único cante que con trampas de facilidad, resulta —vid. González Climent, op. cit. pág. 14— ser uno de los cantes más difíciles. Personalmente me imponen mucho respeto. No me cansaré de decir que por bulerías puede medirse la solera de los aficionados y la capacidad natural de cada cantaor. La bulería es la piedra de toque de todos los artistas flamencos, porque las bulerías apuran la síntesis de las más sustantivas virtudes flamencas. Lo que es

gravedad en la debilidad, desesperación en los martinetes, rebeldía y situación límite en las seguiriyas, equilibrio dramático en las soleares, eteridad en las alegrías, todo ello y mucho más confluye en tan rica materia como es la del cante flamenco, a un punto de reunión donde nada se pierde y todo tiene su presencia mínima: *LA BULERÍA*.

#### A) ASPECTO ETIMOLOGICO.-

Con la mayor sinceridad posible —como deber ser la investigación flamenca— tengo que manifestar que, hasta la fecha, no se conoce ni el origen ni el significado de esta palabra. Aquí nos limitaremos a recoger las teorías sobre su origen y significado, porque le es difícil al investigador flamenco teorizar acerca de los orígenes de la mayor parte de los cantes. Hay que moverse siempre en el terreno de la *«tradición»*, y escasas referencias literarias de los escritores a partir de los últimos años del siglo XVIII.

La teoría más difundida y aceptada es la de Don Francisco Rodríguez Marín «Bachiller de Osuna, quien hacía emparentar bulería con la palabra «burlería», es decir, «canto de burla». Resulta curiosa la nota que nos ofrece Hipólito Rossy —cfr. «Teoría del cante jondo», pág. 194— para explicar el origen de las bulerías. Dice así: «Para situar la creación de este cante y baile, me valgo de testimonio de calidad.

Primero, el del ilustre Don Francisco Rodríguez Marín, nacido en Osuna (Sevilla) en el año 1855, quien no conoció la bulería en su juventud y la criticó como canto advenedizo y sin valor. Luego, el de mi madre, nacida en el mismo pueblo ocho años después, que tampoco conoció las bulerías cuando era joven. Y yo mismo, nacido en el 1897, no supe de las bulerías hasta la segunda decena del siglo XX, aunque entonces ya hacía algunos años que se cantaba y bailaba». Creemos que no es argumento apodíctico del origen de este cante. La teoría de Rodríguez Marín sobre las bulerías está recogida en su «El alma de Andalucía en sus mejores coplas», pág. 15. Madrid, 1929. Allí leemos: «...todo ello va río abajo; hasta la letra. Para hacerla añicos han inventado una cosa que llaman «bulerías», con las cuales acaba de asomar, ya como simple y mera superficie, el cante jondo. Ved, por un ejemplo de Pastora Imperio, cuan malparada queda la antigua e intencionada copla que dice:

«Si por pobre me desprecias,  
busca un rico que te dé;  
y si el rico no te da,  
ven acá, y yo te daré».—



Pastora aparece —decía «La Voz» en el 23 de mayo de 1927— en el escenario minúsculo. En sus hombros descansa el airoso mantón policromado. Por bulerías:

«Busca un rico que té,  
y cuando el rico no tenga dinero que  
darte (sic)  
ven acá y yo te daré».—

¡Para gentes de extranjijs —decía R. Marín— buena val!, paréceme que oígo decir a los niños reclutados por cualquier empresario sevillano, cordobés o granadino. Pero duéleme en el alma, como español, y más señaladamente como andaluz, que en Granada, Córdoba y Sevilla se dé gato por liebre a los extranjeros, y chocos por calamares de Cádiz. Huelva y Málaga, cuando nuestra tierra no ha menester coloretos ni mantequillas para su rostro; le basta y le sobra con lo que tiene de suyo». No se puede tomar las palabras de Rodríguez Marín con un rigor crítico-flamenco actual, porque en su época se concebía el cante como un ser estático.

Rodríguez Marín guardaba muy dentro los intercambios de coplas que él y su amigo Machado (Demófilo) hacían con Silverio. A don Francisco le dolía mucho que los cantaores se llamaran «Niños». Y no debemos olvidar, por otra parte, que la decadente situación del cante llevó a Manuel de Falla a organizar el Concurso de Cante Jondo (1922), aunque sin éxito artístico ni reivindicativo para el cante.

El Profesor García Matos —cfr. «Sobre el flamenco. Estudios y notas», pág. 90— admite la teoría de Rodríguez Marín (bulería procede de «burlería») solamente con una posibilidad dentro del campo semántico, pero se reserva la problemática del origen de esta palabra. Para García Matos las bulerías son cancioncillas populares breves a tres tiempos que, al aflamencarse, cobraron picante vivacidad y se vistieron de incomparables gracias melismáticas.

Para Manuel Ríos Ruiz —cfr. «Introducción al cante flamenco», pág. 85— la palabra bulería quiere decir «bullería». Más de un gitano viejo nos lo ha dicho cuando se lo hemos preguntado. La bulería es un cante *bullicioso*, con ritmo ligero y redoblado compás, que admite mejor que ningún otro estilo gritos de alegría y expresivas voces de jaleo, además del redoble de las palmas, más intenso que en ningún otro cante. Si se dice bulería en vez de *bullería*, tal vez obedezca a la dificultad del pueblo andaluz, y sobre todo del pueblo gitano-andaluz, para pronunciar algunas consonantes».—

Podríamos hacer esta pregunta: ¿cabría la posibilidad de que en un prin-

cipio la bulería fuera realmente un «bulo», es decir, un cante que se mostraba auténtico y puro, siendo en su origen una especie de chufla? Si así fuera, podríamos entonces sí podría igualarse el término bulería con el de «bulo, bulería» como opinaba Rodríguez Marín.

Sin embargo, la historia flamenca nos viene enseñando que las primeras muestras de este cante eran muy serias. Acerca de la seriedad y respeto que merecen las bulerías, José Manuel Caballero Bonald en su «Archivo del cante flamenco», pág. 26, nos dice: «Su mismo nombre, presuntamente derivado de «bulería», puede servir para sondear un poco en su intención expresiva, aunque no cabe duda que algunas concretas especies de bulerías reúnen todos los requisitos necesarios para considerarlas como puros ejemplos de cantes cuajados de seriedad y dramatismo, en abierta oposición a ese indeciso atributo de burla».

Todos los tratadistas flamencos coinciden en que las bulerías, desde su nacimiento, fueron para bailar. Ahora bien, el baile más popular en el siglo XIX fue el Bolero. Tanto es así que decir bolero, era lo mismo que baile, danza. Para comprender bien esta posición, es imprescindible tomar nota de lo que nos refiere Estébanez Calderón. Y así en la escena «El bolero» —cfr. Escenas andaluzas— leemos: «...El bolero no es baile que se remonta en antigüedad más arriba que a los mediados del pasado siglo, y bien considerado no es más que una glosa más pausada de las seguidillas, baile que, según testimonio de Cervantes, comenzó a tañerse y danzarse en su tiempo, como se ve por la arenga de la dueña Dolorida. Esta no es sola opinión mía, puesto que ya mi buen amigo Don Preciso lo tiene asegurado y puesto de patente al público, sacando a luz el nombre del primero que compuso en la Mancha danza tan donosa, que por ser toda en saltos y como en vuelo fue llamado Bolero, título que dio gran consuelo a los etimologistas y académicos».

Confrontando los libros que hablan del nacimiento y trayectoria de los bailes españoles, cabría pensar —así nos parece— que la palabra bulería viniera de bolero. Filológicamente, se puede llegar a «bolería». Muchas palabras españolas proceden de la transformación de la anterior en «o», bien por diptongación, bien por debilitación. Esta sugerencia nuestra la encontramos también en Ricardo Molina en su «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 259, quien escribe: «Puestos a buscar la raíz de las bulerías conviene recordar que fueron desde su origen un cante bailable. El baile más popularizado en el siglo XIX fue el bolero. Decir, por ejemplo, que un cante era «bolero» debía equivaler a proclamarlo «bailable».—

¿No se llamarían alguna vez a las soleás para bailar «soleares boleras»?



¿No circularía por el pueblo la expresión cantar «por bolería» como sinónimo de «cantar para bailar» o «por bailar»? ¿Vendría el término «bulería» de aquel otro «bolería»? Si así fuera, excluiríase esa significación peyorativa de «burla» y «bulo», que tan mal se aviene con la realidad de los cantes». Por consiguiente, según nuestra opinión, es posible que el término bulería proceda de bolero, máxime cuando en el 1807 ya aparece una de D. Juan Jacinto Rodríguez Calderón con el título de «BOLEROLOGIA». Y esto ya es muy significativo.

El escritor Fernando Quiñones —cfr. «De Cádiz y sus cantes», pág. 140— cree que las bulerías proceden de las soleares. En esto estamos de acuerdo, ya que ese origen es musical, no etimológico. Pero también dice: «Pudieran proceder también y en parte de los juguetillos, suelen estar absurdamente consideradas como una especie de pacotilla flamenca, buena para armar ruido y pasar el rato». Me ha llamado la atención el juicio etimológico que el americano D. E. Pohren —cfr. «El arte flamenco», pág. 97— nos ha dejado sobre las bulerías: «Hay muchas opiniones —dice— en torno al origen de las bulerías. Las dos teorías más factibles son:

1) se desarrollaron a partir de las alegrías.

2) empezaron siendo un remate con el que el cantaor Loco Mateo terminaba sus soleares (en esto concuerda con Ricardo Molina). Para demostrar el origen de las bulerías, partiendo de las cantiñas, escribe D. E. Pohren «...en los alrededores de Jerez y de la provincia de Sevilla, las cantiñas se han desarrollado mayormente bajo el signo de las bulerías actuales, aunque no se las conoce exclusivamente por bulerías; algunas han conservado el nombre original —«Cantiñas del Pinini» y «Juaniquín», que son las más famosas de éstas— mientras que otras son llamadas con nombres tan pintorescos como «Fiesta en Jerez», «Jaleo en Utrera», y cosas así. Todos estos cantes caen dentro del alcance de las bulerías».

Esta teoría la encuentro bastante acertada, puesto que aparecen muchos cantes en los cantaores actuales o modernos que llaman «Cantiñas» a una forma especial de interpretar las bulerías. El mismo González Climent, al hablar de las «Bulerías de Cádiz», reconoce dos cualidades específicas y diferenciadoras:

a) proximidad al cante por alegrías.

b) cierta influencia indiana.

Objetivamente consideradas, es difícil buscar el origen etimológico cierto y convincente de las bulerías. José Carlos de Luna —cfr. «De cante grande y cante chico», pág. 97— opina que el origen de las bulerías está en el «ya desapa-

recido Jaleo». La teoría del poeta malagueño puede ser aceptada. Tiene fundamento musical e histórico.

## B) ASPECTO HISTORICO.—

Para encuadrar las bulerías en el plano histórico, no disponemos desgraciadamente de muchos testimonios. No nos cansaremos de repetir que tenemos que valernos de la tradición, y las pocas fuentes históricas ya existentes.

«Los espíritus románticos, escribió Ricardo Molina en «Mundo y formas del cante flamenco», pág. 177— suelen protestar de la escasa antigüedad del cante flamenco». De esto no tenemos culpa. Sin embargo, sí podemos decir que ese defecto histórico no ha mermado su *grandeza social, cultural* en un arte que ha sabido traspasar las fronteras de Andalucía.

Fijar con exactitud histórica el comienzo de las bulerías, no es fácil porque el testimonio más antiguo, literariamente considerado, sobre el término «bulería» aparece en unos versos del sainete «El churi del Ecijano», de J. M. Honor (1881). En estos versos, una parodia a la obra del poeta vallisoletano José Zorrilla «El puñal del godo», es donde se recogió la palabra «Bulería»:

«...y sin que creáis bulería  
lo que ahora le digamos».—

En estos versos la palabra «bulería» tiene idéntico significado a «bulo» y burla». La nota está tomada de C. Clavería «Estudios sobre los gitanismos del español», 1953. Nuevas notas, cfr. Anejo de la Revista de Filología Española, LIII. Madrid, Consejo Superior de Investigación Científicas. Pensamos que no debe ser muy antigua la aparición histórica de las bulerías. No debe olvidarse, por otra parte, que las bulerías han sido consideradas siempre como «*cante y baile festero*». Esto nos induce a rastrear la historia flamenca en la que siempre predominó más el cante que el baile. Y para podernos mover sobre su aparición histórica, Ricardo Molina —cfr. «Misterios del arte flamenco», pág. 44. Edit. Sagitario, Barcelona, 1967, escribe lo siguiente: «Los cantes y bailes festeros que conocemos por referencia o por experiencias, surgieron en íntima conexión con los anteriores, y los principales, bulerías y tangos —son de aparición reciente y prosperaron al calor del favor público que va gozaba el cante a principios del siglo XIX». Cuando se refiere a «los anteriores», quiere expresar el autor a los llamados cantes gitanos básicos: tonás, seguirivias y soleares.

Levendo las obras del misionero evangélico George Borrow «Loz Zincali»



y «La Biblia en España», encontramos cómo eran los bailes gitanos. El capítulo 6.º de «Los Zíncali» está dedicado a las maneras especiales que tienen los gitanos de cantar y bailar. Y en «La Biblia en España», pág. 123 leemos: «...la muchacha trajo la guitarra y el gitano, después de templarla con acierto trabajo, rascó vigorosamente las cuerdas y se puso a cantar:

«Gitano, ¿por qué vas preso?  
Señor, por cosa ninguna:  
porque he cogió una ramá  
y etrás se vino una mula.  
Caminito de Antequera  
preso llevan a un gitano  
porque se encontró una capa  
antes de perderla su amo.

El canto y la música duraron mucho tiempo. Las dos mujeres jóvenes no se cansaban de bailar, mientras la vieja hacía restellar sus dedos o medía el compás golpeando el suelo con un palo.

Asimismo en «Los Zíncali (Los gitanos en España)», pág. 106 podemos comprobar la descripción de los cantos y bailes de los cañís. Allí leemos: «...Al caer la tarde acudían frecuentemente a las gitanerías individuos que diferían en extremo por su posición de los habitantes de aquellos lugares; aludo a los nobles e hidalgos españoles jóvenes y disolutos. Era esa, por lo general, la hora del buen humor y de las fiestas y los gitanos, varones y hembras, bailaban y cantaban *a su modo* bajo la sonrisa de la Luna. Las gitanas, casadas o solteras, eran las que atraían principalmente a los visitantes; salvajes y raras como son, no hay duda que son capaces de suscitar una pasión ardentísima».

También José Cadalso, en el último tercio del siglo XVIII, nos da un testimonio del acercamiento de los jóvenes aristócratas a las fiestas gitanas: «...Los gritos —cfr. Cartas Marruecas», pág. 30 (Buenos Aires, 1952)— y palmas del Tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cual había de tocar el polo para que lo bailara Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban no me dejaron pegar ojo en toda la noche».

Como puede verse, solamente tenemos referencias ciertas de los bailes gitanos, es decir que esta raza ha nacido para bailar y cantar. Es innato en los gitanos el sentido del ritmo, compás, cante y baile. Quien lo niegue, ignora la historia del pueblo gitano. Eso no quita el que tengamos que decir que care-

ce mos de datos históricos que revelen la *paternidad histórica* del cante por bulerías.

En las «Escenas Andaluzas» (Un baile en Triana) tampoco tenemos noticias de que aquellos cantaores, relacionados por El Solitario, interpretasen bulerías. Tal vez lo que para Estébanez Calderón fueran «jaleos o juguetillos» no era más una prefiguración de lo que es actualmente la bulería.

Admitido que, históricamente, el baile forma parte integral de la raza gitana, sólo nos resta saber la fecha de su aparición lo más exacta posible. Creemos que nadie puede decir la última palabra sobre el origen del cante buleril. Sólo podemos afirmar, desde el punto de vista histórico, que las bulerías tienen su base en el cante por soleá. La razón histórica está en el estribillo con el que se acostumbra «rematar» la soleá. Este estribillo consta de dos o tres versos y nos anuncia ya un compás variado, mucho más rápido, con el que el cantaor suele acabar su recital de soleares. Podemos comprobar que las antiguas bulerías conservan el aire auténtico de soleares. El profesor Manuel Cano en una conferencia que dio en el Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga (mayo 1978) demostró —con guitarra en mano— que las bulerías son una consecuencia de las soleares. Los cantaores saben pasar con relativa facilidad de la soleá a la bulería, y viceversa.

Históricamente, repetimos, es difícil, averiguar el momento cierto de cuando llegan las bulerías. En este sentido, Ricardo Molina en «Obra Flamenca», pág. 113 —nos confirma: «...Del origen de las bulerías sabemos y no sabemos. Sabemos lo principal que es su punto de partida originaria. No sabemos de la etimología exacta y verdadera de la palabra «bulería», con que desde el principio del siglo XX o último tercio del siglo XIX, se bautizó este cante. Sin vacilaciones ni reparos podemos decir que las bulerías nacieron de las soleás, o más concretamente, del «estribillo» o «coda» con que solía y suele rematarse este cante».

Así pues, dado el entronque directo de este cante con las soleares, se ha venido admitiendo dos tipos de bulerías: a) Bulerías «al golpe» o para cantar, b) Bulerías «ligadas» para bailar.

Las primeras se conocen porque su *compás* más lento y pausado, rayando en el límite del compás de la soleá; en tanto que las segundas ligan sus tercios llevadas por el ritmo vivo del baile y de la guitarra. Se admite también —como ya hemos dicho— que las «cantiñas» influyeron en la formación de este cante, así como que las bulerías nacieron del remate que el Loco Mateo hacía a las soleares. Este cantaor jerezano era de la mitad del siglo XIX. Por tanto la fecha de aparición de las bulerías podría ponerse alrededor del 1870.



Lo que no comprendemos cómo grandes cantaores de Jerez, Sevilla, Córdoba, etc. no cantaron por bulerías, incluso figuras estelares del arte flamenco. No tenemos grabaciones por bulerías de Don Antonio Chacón, creador y recreador de cantes y era, además, jerezano. Lo que nos lleva a admitir que las bulerías son cantes y bailes cien por cien gitanos. Sobre los payos en las bulerías, hay un testimonio de González Climent —cfr. Bulerías. Un ensayo jerezano, pág. 30 que dice: «Harto significativa es la ausencia de bulerías en la discografía de don Antonio Chacón, Niño de Cabra y muchos otros clásicos no muy lejanos del cante flamenco. Ocurre que implícitamente conocían y respetaban la exquisita conyuntura buleril. Podría argüirse, en el caso de don Antonio Chacón que hizo popular el cante por «caracoles», cante chico por excelencia, y que jamás prestó atención a las bulerías. No obstante —insistimos— justamente su prescindencia buleril sólo se explica por una tácita y especial jerarquización de dicho género flamenco con el que no supo atreverse».

Pensamos que la opinión de González Climent puede convencer, pero también debe admitirse que cuando un cantaor se entrega a un cante determinado es porque anteriormente ha conocido la dimensión de sus facultades, y observa si puede o no triunfar en ese cante. También hay que considerar que la forma y tipo de voz condiciona mucho en los cantes festeros; en el caso de la bulería, más. Hay también sus excepciones: Manuel Vallejo y El Sevillano. Porque el Cojo de Málaga —que era gitano— no se le podía escuchar por bulerías. Su voz estaba hecha para los cantes de Levante.

¿Podemos, entonces, decir que el payo no canta por bulerías? No. Los payos pueden cantar bulerías, pero les falta el «sello y estigma» de los gitanos. Porque las bulerías, nacidas de las soleares, son cantes eminentemente bailables. El baile es de los gitanos. Las bulerías, por su entronque con el baile, se han convertido en uno de los ritmos *fundamentales* y más *difíciles* del cante flamenco. La bulería es un cante y baile que nace en la mismísima sangre de la raza gitana. Y quien cante bien por bulerías, lo hará en seguiriyas, soleares y cantiñas.

### C) ASPECTO MUSICAL.—

Sobre el aspecto musical de las bulerías, sólo hay que decir que llevan el mismo compás que las soleares (3 × 4), es decir, «compás ternario», pero más rápido, y que juega un importante papel en la maestría y destreza del guitarrista. Ya hemos señalado que históricamente proceden de las soleares. Es cante derivado, pero básico. Lo decimos en el sentido pleno que debe tener este can-

te en la generalidad del árbol flamenco. Creemos que hemos sabido distinguir qué es básico en el cante, no en cuanto a su origen y generador de cantes. Es verdad que la bulería no engendra nuevos cantes, pero —musicalmente considerada, es un *CANTE BASICO*.

#### D) PRESENCIA DE LA BULERIA EN LOS CANTES.—

Si analizamos detenidamente los cantes flamencos, observamos que las bulerías están presentes en muchos de ellos. Esta presencia origina muchas ventajas, también ofrece inconvenientes la continua presencia buleril en los demás cantes. Esto es fruto de un detenido análisis musical de las bulerías. En esta misma situación está uno de los más prestigiosos escritores flamencos, Anselmo González Climent en su obra «Bulerías. Un ensayo jerezano, 1961, quien escribe: «Este carácter —cfr. Op. cit. pág. 37— englobador de las bulerías revela otras muchas particularidades. Ante todo, es necesario advertir que no es seguro, ni mucho menos, que las bulerías ejerzan un caudillaje general del flamenquismo. Pero es cierto que apenas puede hallarse cante que despliegue, en este sentido y con respecto a los demás, un poder de atracción más terminante. De tal forma, las bulerías condensan y reelaboran las esencias de los restantes estilos. Son el catalizador por excelencia». Estamos de acuerdo con González Climent, aunque justo es reconocer que ese mismo papel realizan las soleares. Nos atreveríamos a decir que quizá sea mayor en las soleares. La razón de esta influencia radica en que tanto las soleares como las bulerías tienen la misma capacidad de absorción.

En las bulerías se superponen elementos diversos combinaciones rítmicas, poéticas, etc. En este sentido, escribe Caballero Bonald, —cfr. «El cante andaluz», pág. 24. Ed. Taurus, 1956, que «las bulerías están salpicadas profusamente de modulaciones insospechadas, andando desde el ritmo apacible y serio, contenido y ecuánime, hasta el aceleramiento enfebrecido, y haciendo acopio entre sus huidizos límites de todas las posibilidades expresivas que pueda someter a su mundo diverso».

Esto no puede llevarnos a pensar que las bulerías hacen estas mezclas, amalgamas y uniones porque ellas se prestan servilmente a acoger cualquier cante. Nada de eso; no hay tal servilismo. Esta consideración de servilismo se ha debido a la poca o escasa atención del valor intrínseco que conllevan las bulerías. Pensamos que bajo ningún concepto se pueden tomar las bulerías como «simples cantes de saldo». Esto no quita que, a veces, haya que anotar los enlaces musicales de las bulerías. A este respecto, González Climent nos



afirma: «Las bulerías se desgarran cfr. Op. cit. pág. 42 —manifiestamente porque sobre ellas se aplica un ejercicio trivial de su accesivo espíritu (así, los enlaces por «zambros, farrucas, boleros, couplés, etc.). Ni que decir tiene que esta circunstancia seductora es aprovechada por los seudoflamecos de toda estirpe, brindando chapucerías que hacen estéril la manga ancha del cante buleril. Es este el flanco débil de las bulerías, y elementos de mucha cuenta para justificar las retenciones puristas de los cabales».

Las bulerías buscan bañarse en cualquier modalidad flamenca, su mismo espíritu omnívoro las lleva a ellas; se mueven en todas las direcciones. Ya nos lo dejó dicho el poeta malagueño, José Carlos de Luna: «Las bulerías —cfr. «De cante grande y de cante chico», pág. 97— cante con picardía de tango y humos de soleares, que recuerdan el ya desaparecido jaleo. Admiten en su seno y meten en su «son» todos los cantares, por regionales que sean o por ultrapirenaicos que parezcan; asemejan un formidable embudo de enorme campana, que recibe todas las dádivas musicales que quieran arrojar a su voracidad, y que las deja ir, hiladas y luminosas, acompasadas y borrachas de alegría. La pajolera gracia gitana las rocía de sal y pimienta y les acomoda sus «*jipíos y floreos*» con la peculiar e innata maestría que caracteriza los cantes de esta raza. Las más absurdas estrofas, las musiquillas más alejadas de las posibilidades flamencas, se ciñen al ritmo y al son, por las buenas o por las malas. Se bailan con taconeos de *tango viejo* y se modulan con quejidos de soleares».

Si examináramos la discografía flamenca, encontraríamos que hay cantaores que terminan un cante con tercios de otros. No es extraño que un cantaor remate un tercio por fandangos, alegrías... metido por bulerías, conforme al estado psíquico en que se encuentre. Y sobre este particular, se expresa así Domingo Manfredi —cfr. Geografía del cante jondo», pág. 131—: «el cantaor de bulerías es un creador, un improvisador, capaz de meter en su compás las más extrañas melodías; todos los cantes de Andalucía suenan en las bulerías, y un andaluz encuentra a lo largo de uno de estos cantes resonancias de alegrías, del fandanguillo y hasta de las soleares. El cante por bulerías admite todos los estados de ánimo, y tanto para echar al aire las cosas buenas que nos regala el destino, como las penas que nos trae la vida. ¿No infunde respeto un cante que tiene cabida en su alma para todos los cantes, y sirve para piropear y para retar, para el beso y el suspiro?».

En el plano de la objetividad flamenca, hay que manifestar que estas mezclas no deberían darse, porque cada cante debe tener su personalidad. Lo importante es darle su justeza y medida. Aunque sabemos que hay cantes que tienen «su macho»: seguiriyas, serranas, soleares, caña, polo, etc. lo que signi-

fica en nuestro criterio una impureza. No obstante hay ¿flamencólogos? que defienden que estas mezclas engrandecen los cantos básicos.

Las bulerías tienen una especial desenvoltura de manera que el cantaor sabe dónde empieza pero no dónde termina. En torno a esta idea, A. González Climent dice: «Ni un Manolo Caracol o un Sevillano —con todo lo que saben— podrían gobernarse sobre la base de ajustamientos previos. Ellos son los que más dejan librado todo a las peripecias del momento. El «momento», clave de las bulerías. Lo demás, siempre literatura».

Resulta sumamente difícil hacer el cómputo de variantes que emplean las bulerías, debido a su extensión y al continuo cambio de su empleo. Vaya, en primer lugar, mi agradecimiento a la Peña Flamenca «Juan Breva» por haberme facilitado su fonoteca con el fin de hacer una clasificación de las modalidades que presentan las bulerías. Se trata de una clasificación eminentemente subjetiva, pero que está en consonancia con la que ofrece Anselmo González Climent en su «Bulerías. Un ensayo jerezano», Jerez de la Frontera, 1961. Para nuestro juicio, estas dos modalidades hemos encontrado:

A) MODALIDAD ESTILÍSTICA.

B) MODALIDAD GEOGRÁFICA.

En la «Modalidad estilística» he anotado los siguientes discos: Antonio Mairena, Columbia CCLP 31010, Pericón de Cádiz, Odeón 295162 y 295157, La Perla de Cádiz, Columbia CCLP 31008, La Sallago, RCA 3-24072, La Paquera de Jerez, Philips 421-214, Manolo Caracol, Hispavox 0-035 (LB) y HH 1.023, Manuel Vallejo, La Voz de su Amo GY-151 y Cojo de Málaga 10-C038, 021623 EMI/REGAL.

Todas estas grabaciones discográficas aparecen con el epígrafe de «FLETA POR BULERIAS».—

2.— BULERIAS POR SOLEA.— Terremoto de Jerez, Hispavox HH (S) 10-341; Antonio Mairena, Zafiro ZND-805; Jacinto de Almadén, RCA/Víctor 10. 20; Juan Varea, Belter 22.517; Joselero de Morón, Movieplay 13.0853/7; Tomás Pavón, EMI/REGAL 10.CO 38-021.517; Antonio Mairena RCA/Víctor LSP-10396-N; Alfredo Arrebola, Philips 63. 28.123; Curro Mairena, Movieplay S-21-300; Fosforito, Belter 75.013; Canalejas de Puerto Real, Columbia R.14.470; Niña de los Peines, La Voz de su Amo AA-474; Niña de los Peines, La Voz de su Amo LALP 323.—

3.— SOLEA POR BULERIAS.— Juan Valderrama, Columbia 14.260; Tomás Pavón, EMI-EPL 14.289; Roque Montoya «Jarrito», Columbia, EGGE 71.527; La Repoma de Málaga, Alhambra EMGE 70.842.



Hay que hacer constar que estas dos modalidades se han denominado indistintamente «Bulerías por soleá» y «Soleá por bulerías», como también «Bulerías *al/ar golpe*» o «Bulerías cortas». Es esta la nomenclatura aparecida en la discografía flamenca, y, en honor a la verdad y tradición flamencas, tanto vale una denominación como otra.

4.- SOLEARES Y BULERIAS.— Juan Valderrama, Casa-Chica R 14.260; Joselero de Morón, Movieplay 13.0853/7.

5.- BULERIAS CON FANDANGOS.— Niño de la Rivera, Columbia V 9.307; Pericón de Cádiz, Odeón 295157; Pepe Pinto, La Voz de su Amo AA 436.

6.- FANDANGOS POR BULERIAS.— Rafael Farina, Montilla EPFM - 140.

7.- BULERIAS CON ALEGRÍAS.— Pepe Pinto, Casa-Chica V-9199.

8.- TANGO POR BULERIAS.— Enrique el Culata, RCA114006.

9.- SEGUIRIYAS Y BULERIAS.— Paco Aguilera y Antonio González, Odeón LDN 7826.

10.- FADO POR BULERIAS.— Enrique el Culata, RCA 3L-14.006.

11.- VILLANCICO POR BULERIAS.— Canalejas de Puerto Real, Columbia 194.946-A; Antonio Mairena, Columbia, CCLP 31010; Manuel Romero «Romerito», HH (S) 10-341.

12.- BOLERO POR BULERIAS.— Cojo de Huelva, Odeón 204-505; Beni de Cádiz, Alhambra 1184; Antonio «El Chaqueta», Columbia R-18.105.

13.- ZAMBRA POR BULERIAS.— Canalejas de Puerto Real, Columbia R-14369.

14.- COLOMBIANAS POR BULERIAS.— Manuel Vega «El Carbonerillo», Odeón 183.549.

15.- CANTIÑAS POR BULERIAS.— Manuel Vallejo, Odeón Gramófono GY-172.

#### B) MODALIDADES GEOGRAFICAS.—

Es lógico pensar que el cante flamenco es uno en sí, pero toma diversos matices en la voz de cada uno de sus intérpretes. No se puede olvidar, por otra

parte, que el entorno social y geográfico han jugado un importante papel en el desarrollo musical de los estilos flamencos. Es algo natural. Sobre la distribución geográfica de las bulerías, sólo hay que decir que, aunque Andalucía sea «una y única» en sus cantes, estos toman formas especiales en los cantaores de cada parte de Andalucía. Esta sería la distribución geográfica de las bulerías:

- BULERIAS JEREZANAS.
- BULERIAS GITANAS (definen a la raza calé).
- BULERIAS DE TRIANA.
- BULERIAS DE CADIZ.
- BULERIAS DE GRANADA.

Debemos recordar, como acertadamente dijo Pedro Camacho Galindo -cfr. «Los pavos también cantan flamenco», pág. 58- el cante no se puede evaluar hablando o escribiendo. A lo más se puede hacer de él un elogio o un repudio. Todo intento descriptivo resulta impotente». Estas palabras son como consecuencia de mis investigaciones sobre las bulerías. Lo bonito e importante -didácticamente consideradas, de las bulerías, como cualquier otro cante, sería enseñarlas con la ayuda de un guitarrista.

Los enlaces entre las bulerías y la soleá son frecuentes por su relación entre los compases. Por lo general, casi todos los cantaores realizan estas mezclas o enlaces. La audición de un cante por soleá nos lleva al recuerdo de la bulería. En este sentido, Tomás Andrade de Silva -cfr. «Antología del Cante Flamenco», pág. 30 (Hispanavox, 1956)- nos dice: «...La bulería, fiel a la matriz originaria, fue en sus principios casi lenta y muy acompañada, y su único destino era el baile. Después los cantaores han ido ampliando la importancia de su voz y aligerando el ritmo, hasta hacer de ella un cante individualizado, tan difícil como una soleá auténtica». Es verdad -como ya hemos apuntado- este acoplamiento, pero sólo se da en cantaores de lev. es decir, aquel que conoce a fondo el cante. Hay que reseñar que las llamadas «bulerías clásicas» dependían tanto de las soleares que era imposible su separación. Es a partir de las primeras décadas del presente siglo cuando las bulerías van adquiriendo su independencia. Según nos dice la tradición, son los cantaores Niño Medina y Niña de los Peines quienes van logrando esta independencia. Así opina también Anselmo González Climent -cfr. «Bulerías. Un ensayo jerezano», pág. 56-: «...Puede afirmarse que a partir del Niño de Medina y Pastora Pavón -al menos con referencia discográfica- las bulerías fueron puliendo su independencia pero sin perder nunca el sello de unión con las soleares. Con tales cantaores -maestros del siglo- las bulerías pudieron tomar un camino más complejo y personal».



Cualquiera se quedaría sorprendido leyendo al antiflamenquista, Eugenio Noel, con estas palabras: «La bulería es hija de la soleá, y cuando más corta, está más flamenca». Siempre se ha dicho que cuando las bulerías quieren o intentan engrandecerse se apoyan en las soleares; en este cante encuentran ellas su remate final. Pero a su vez, las soleares al requerir una salida festiva, alegre y airosa recurren a las bulerías. Ambas acciones suelen resolverse sin gran esfuerzo. Pero esto solamente puede darse, *únicamente*, en los cantaores ortodoxos, grandes y, sobre todo, gitanos. Ellos están dotados de unas extraordinarias cualidades que hacen del cante lo que quieran. Nacieron para cantar y bailar. Y en los llamados «cantes festeros» son los únicos que saben dar el sabor, el gusto, el angel, el duende, el espíritu y la sabiduría musical a estos cantes. Así nos lo viene confirmando la breve, pero profunda, historia flamenca. Por tal razón estos dos estilos sublimes del cante gitano-andaluz nacieron en la misma fuente: LA RAZA GITANA. El hecho tradicionalmente admitido se convierte en una especie de argumento apodíctico, que pone sobre el papel la importancia artística y cultural que han venido ejerciendo los gitanos en la historia de Andalucía.

#### E) INTERPRETES DE BULERIAS.-

Hay que admitir, de principio, que generalmente todos los cantaores han grabado o cantado bulerías. Por eso, hacer una lista de intérpretes es un poco atrevido. Nos acogemos a la historia flamenca para resolver este grave problema. Escritores hay que incluso han hecho un cuadro de intérpretes que, por su curiosidad y pedagogía, lo vamos a poner aquí. Esta clasificación la encontramos en «Bulerías. Un ensayo jerezano», pág. 82, del argentino-español González Climent:

- I.- GRUPO CREADOR.
- II.- GRUPO CLASICO.
- III.- GRUPO ESTETIZANTE.
- IV.- GRUPO VIRTUOSISTICO.

Antes de que me olvide, debo manifestar que nuestra clasificación es altamente subjetiva, y que la única misión es señalar el esfuerzo que hemos realizado para enseñar algo de nuestros cantes y su proyección cultural. También —cómo no— hacer constar que la presencia gitana en España fue eminentemente provechosa.

La historia discográfica nos señala al Niño Medina y Pastora Pavón como los grandes creadores de las actuales bulerías. Dichos cantaores, partiendo de

las formas rítmicas de las soleares, renuevan por completo las bulerías. Consiguen dar a las bulerías una forma y viveza que poco se apartan de las soleares. Es natural pensar que esta modalidad buleril se iría formando poco a poco antes de estos cantaores, pero son ellos los que dan a la bulería el sello actual. Debemos destacar que estas bulerías son «generales», es decir, tanto de Triana, Jerez, Alcalá de Guadaira, como de Cádiz. A Pastora Pavón la podemos oír en:

ODEON-193-389-B; 203-503-A.— La Voz de su Amo 7EPL 13.228; AA435, AA467, AA460 y AA474.— y COLUMBIA - RS 611.

La discografía del Niño Medina es reducida: GRAMOFONO 652.139 y 652-140. A estos dos cantaores se les ha llamado «paladines de las modernas bulerías». Tras estos cantaores, se ha ido perfeccionando el camino abierto por ellos, incluso añadiendo nuevas formas. Tanto es así que los tanguillos, tientos, alegrías, mirabrás han modificado sus ritmos y formas en atención a la influencia recibida de las bulerías.

Sin agotar la lista, y dentro del subjetivismo que caracteriza a toda obra, doy los nombres de aquellos artistas flamencos que se han distinguido por Bulerías. Es una estimación que está sólo y únicamente en el *sentir flamenco* que reina en mi espíritu. Aparte de los ya mencionados, Niño de Medina y Pastora Pavón, merecen estar aquí: Antonio Mairena, Juanito Mojama, Aurelio de Cádiz, Manolo Caracol, Juanillo el Gitano, Terremoto de Jerez, Tomás Pavón, La Piriñaca, Manolo Vargas, Fernanda y Bernarda de Utrera, Paquera de Jerez, María Vargas, Fernandillo de Morón, Manolito de María, El Sevillano, Manuel Vallejo, Camarón de la Isla, Roque Montoya «Jarrito», Niño Gloria.



## DISCOGRAFIA FUNDAMENTAL

Creo que era necesario —casi imprescindible— ofrecer una breve referencia de los cantaores gitanos que han dejado grabados estos «cantes gitanos-andaluces». Resulta imposible hacer constancia de todas las grabaciones, ya que sobrepasaría los fines de este conciso estudio «CANTES GITANO-ANDALUCES BASICOS». El lector sí podrá encontrar aquí qué cantaores nos legaron este rico tesoro que, sólo gracias a ellos, hace posible acercarnos a las fuentes originarias de aquellos otros que no pudieron dar testimonio discográfico de sus creaciones. Al menos, en la actualidad, podemos hablar de cantes que jamás fueron oídos directamente de sus creadores: LOS GITANOS. Así es la historia del cante. Y no nos queda otro camino.

También podremos saber qué fue del «cante gitano-andaluz» a través de los que *han sabido conservar* las más puras esencias gitanas en los ecos y melismas de su cante. Esta es la razón de que no aparezca el nombre de cantaores payos, a excepción de Antonio Fernández Díaz «FOSFORITO» y Antonio Ranchal y Alvarez de Sotomayor en «Carceleras». No lo he hecho porque el «cante payo» sea de peor calidad, sino que fueron los gitanos quienes engrandecieron y dieron las formas definitivas a estos estilos que, desde siempre, han definido la quintaescencia del cante. Por los gitanos, el cante mereció —¡y qué bien dicho!— el apelativo de «jondo». Creo que no hay otro motivo, aunque haya habido payos muy importantes en la breve historia del cante. Pero, en general, han sido los gitanos los artífices de la grandeza de lo que actualmente se entiende por cante flamenco.

Realizar una ficha discográfica es labor árdua, máxime sabiendo que en muchos títulos existen graves errores que, a veces, han confundido a los mismos aficionados. En esta ficha puede el lector conocer: fecha de grabación —a veces no aparece, y la suplimos con la abreviatura *s/f*—casa discográfica/distribuidora, qué lugar ocupa el género de cante (en la Cara A o B) y, con relativa frecuencia, el título de la letra/copla. Es un trabajo lento y pesado, meticulosamente comprobado en el disco, pero lo ofrezco gustosamente a todas aquellas personas que, con buena voluntad, desean acercarse a «una» de las fuentes culturales del pueblo gitano-andaluz. Todos debemos sentirnos agradecidos a tantos ilustres y venerables maestros del cante, como también ellos deben gratitud a esta tierra andaluza que tan generosamente los acogió.

## **APENDICE N.º 1**

*TONAS*

a) Tonás, b) Martinetes, c) Carcelera, d) Debla

## **APENDICE N.º 2**

*SEGUIRIYAS*

## **APENDICE N.º 3**

*SOLEARES*

## **APENDICE N.º 4**

*TANGOS-TIENTOS*

## **APENDICE N.º 5**

*ROMANCES*

## **APENDICE N.º 6**

*BULERIAS*





Manolo Caracol

## APENDICE N.º 1

### a) TONAS

#### ANTONIO MAIRENA:

- Cien años de cante gitano, 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-269 Madrid, s/f. Cara 1-6 «Y no las quería...».
- Antología documental del cante flamenco y cante gitano, 33 r.p.m. Columbia CCLP, 31.014/15 y 16. San Sebastián, 1965. Disco n.º 2 cara 2-1 (sin título).
- La gran historia del cante gitano-andaluz. 33 r.p.m. Columbia MCE 814/15 y 16. S. Sebastián, 1966. Disco n.º 2, cara 1-2 y disco n.º 3 cara 2-2 (sin título).
- Duendes del cante de Triana. 45 r.p.m. Hispavox, HH, 16.396, Madrid, 1963. Cara 2-2 «Me meten en un sala» (Toná/martinete).
- La fragua de los Mairenas. 33 r.p.m. RCA Víctor LSP 10.409, Madrid, 1970. Cara 1-1 (sin título).
- Sevilla cuna del cante flamenco. 33 r.p.m. Columbia, SCLL-140011. S. Sebastián, 1960. Cara 1-4 (sin título).

#### CURRO MAIRENA:

- La fragua de los Mairena. 33 r.p.m. RCA Víctor LSP 10.409. Madrid, 1970. Cara 1-1 (sin título).

#### JUAN TALEGA:

- Mairena del Alcor (Festival de Cante Jondo A. Mairena). 33 r.p.m. Columbia MCE - 825. S. Sebastián, 1967. Cara 2-4 (sin título).

#### RAFAEL ROMERO:

- Antología del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH 12-01 a 12-13 (3 discos) Cara 6-1: Tonás (Madrid, 1958).

#### GABRIEL MORENO:

- 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-377, Madrid, 1970. Cara 2-4.



PEPE TORRES:

- Antología documental de cante flamenco y cante gitano. Columbia CCLP-31.014, 31.015 y 31.016. S. Sebastián, 1965. Disco n.º 2 Cara 2-1 (sin título).

MONTESINO EL LOBO:

- Archivo del cante flamenco. 6 discos, 33 r.p.m. Vergara. Barcelona, 1968.- Disco n.º 1, Cara 1-5 Toná litúrgica.

RODOLFO PARRITA:

- Archivo del cante flamenco. 6 discos. 33 r.p.m. Vergara. Barcelona, 1968. Disco n.º 1, cara 1-8.

b) MARTINETES

ANTONIO MAIRENA:

- La Llave de Oro del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox 251, Madrid s/f. Cara 1-5 «Si los huesos me partieran».
- Duendes del cante gitano. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16.396. Madrid, 1963. Cara 2-1 «Me meten en una sala».
- La gran historia del cante gitano andaluz. 33 r.p.m. Columbia MCE-814/15/16. S. Sebastián, 1968. Disco n.º 3 cara 2-2 «En alta voz».
- Antología documental del cante flamenco y cante gitano. 33. r.p.m. Columbia CCLP 31.014/15/16. S. Sebastián, 1965. Disco n.º 2, Cara 2-1 (sin título).
- Sevilla, cuna del cante flamenco. 33 r.p.m. Columbia SCLL-140.011, S. Sebastián, 1960. Cara 1-4 «La cama no me consiente».
- La fragua de los Mairena. 33 r.p.m. RCA Víctor LSP 10.409. Madrid 1970. Cara 1-1 «en mi fragua».

TOMAS PAVON:

- La Voz de su Amo, AA, 356. Barcelona, s/f 78 r.p.m. Cara 1-1 «En el barrio de Triana».

RAFAEL ROMERO:

- Antología del cante flamenco. 33 r.p.m. Hispavox HH 12-01 a 12-13 (3 discos). Madrid, 1958 Cara 6-2 Martinetes.

MANOLO CARACOL:

- Juerga Gitana. 45 r.p.m., Orfeón, OE-3.022. Madrid, 1965. Cara 2-2 «De las fraguas de Triana».

- Una antología del cante flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, 18-1077. Madrid, 1968 (Vol. 1). Cara 1-1 «En el calabozo». Cara 1-2 «Mis ducas no eran ná».
- Una historia del cante flamenco. Hispavox, HH 10-24, Madrid, 1958. Cara 1-1 Martinetes (I); Cara 1-2 Martinetes (II).

#### PEPE EL CULATA:

- La verdad del cante. 33 r.p.m. Zafiro, ZM-19B, Madrid, 1965. Cara 6-5 «Por cumplir».

#### JUAN TALEGA:

- Una reliquia de cante gitano. 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.172, S. Sebastián, 1966. Cara 1-2 «A mis amigos».
- Archivo del cante flamenco. 6 discos, 33 r.p.m. Vergara 13.001-SJ, arcelona, 1968. Cara 1-1 (Martinete Carcelera).

#### EL CHOCOLATE:

- Cante Flamenco (Vol. 5), 45 r.p.m. Hispavox, L6-518, Madrid, 1965. Cara 1-2 «Cuando no estás a mi vera».
- 45 r.p.m. Columbia SGGE-81.142, S. Sebastián, 1966. Cara 2-2 «Esto que me está pasando».
- 45 r.p.m. Columbia SGGE-81.288, S. Sebastián, 1967. Cara 1-2 «Cinco sentíos perdi».
- 33 r.p.m. Hispavox, 18.1160, Madrid, 1969. Cara 2-5 «Cuando no estás a mi vera».
- 45 r.p.m. Belter, 52.383, Barcelona, 1970. Cara 2-1 «En el barrio de Triana».

#### MANUEL MAIRENA:

- 45 r.p.m. Hispavox, HH-16.679, Madrid, 1968. Cara 1-2 «Ven acá mala mujer».
- Festivales Flamencos. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10.366, Madrid, 1969. Cara 2-5 «Ven acá mala gitana».

#### GABRIEL MORENO:

- Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10.809, Madrid, 1967. Cara 1-2 «Ven acá mujer».
- 33 r.p.m. Hispavox HH-10.377, Madrid, 1970. Cara 2-4 «La fragua de mi padre».

#### DIAMANTE NEGRO:

- CANTA JEREZ. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10.341, Madrid, 1967. Cara 2-3 «Por qué le pegas tú a mi padre».



### c) CARCELERA

#### JUAN TALEGA:

- Archivo del cante flamenco. 33 r.p.m. (6 discos). Vergara S.A. 13.001 SJ, Barcelona, 1968. Disco n.º 1, cara 1-1 (Martinete Carcelera).

#### MANOLO CARACOL:

- Juerga Gitana. 45 r.p.m. Orfeón, OE-3.022, Madrid, 1965. Cara 1-2. «Ecos del penal».

#### ANTONIO RANCHAL Y ALVAREZ DE SOTOMAYOR:

- Cante Flamenco. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-224, Madrid, s/f. Cara 1-2 (sin título).

#### FOSFORITO:

- A mi tierra, Córdoba. 33 r.p.m. RCA (K) NL-35.391, Madrid, 1982. Cara B-1 «Donde me tienen a mí».

### d) DEBLA

#### ANTONIO MAIRENA:

- La gran historia del cante gitano andaluz. (3 discos), 33 r.p.m. Columbia, MCE-814/15/16, S. Sebastián, 1966. Disco n.º 3, Cara 2-2 «En voz alta».

#### TOMAS PAVON:

- 45 r.p.m. La Voz de su Amo EPL 14.289, Barcelona, 1966. Cara 1-1 «En el barrio de Triana».
- Idem. en 78 r.p.m. La Voz de su Amo AA-356, Barcelona s/f. Cara 1-1 «En el barrio de Triana».

#### RAFAEL ROMERO:

- Antología del cante flamenco. (3 discos), 33 r.p.m. Hispavox, HH 12-01/02/03, Madrid, 1958. Disco n.º 3, Cara 6-3 LA DEBLA.

#### RODOLFO PARRITA:

- Archivo del cante flamenco. (6 discos) 33 r.p.m. Vergara, S.A. 13001 SJ, Barcelona, 1968. Disco n.º 1, Cara 1-3.

#### GABRIEL MORENO:

- Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10.309, Madrid, 1967. Cara 1-2. «Ven acá mujer».
- 33 r.p.m. Hispavox 10-337, Madrid, 1970. Cara 2-4. «En la fragua de mi pare».

PEPE EL CULATA:

- La verdad del cante. 33 r.p.m. Zafiro, ZM-19B, Madrid, 1965 (3 discos).  
Cara 6-7. «Crece y mengua».

DEBLA DE TRIANA:

- ANTOLOGIA DOCUMENTAL DEL CANTE FLAMENCO Y CANTE GITANO. (3 discos). 33 r.p.m. Columbia, CCLP 31.014/15/16. S. Sebastián, 1965. Disco n.º 2, Cara 2-1 por ANTONIO MAIRENA.





Enrique Ortega

## APENDICE N.º 2

### SEGUIRIYAS

#### EL BORRICO:

- Figuras del Cante. 33 r.p.m. Hispavox HH-18-1132, Madrid, 1969. Cara 2-2 «A la puerta que llamo».

#### MANOLO CARACOL:

- Una historia del cante flamenco (2 discos). 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-24, Madrid 1958. Cara 1-3 Siguiriyas; Cara 1-4 Siguiriyas del Marrurro; Cara 1-6 Siguiriyas de Manuel Torre; Cara 1-7 Siguiriyas.

#### PEPE EL CULATA:

- La verdad del cante (3 discos). 33 r.p.m. Zafiro, ZM-19B, Madrid, 1965. Disco n.º 1. Cara 2-1 «Sin apelación».
- La esencia del cante flamenco. 33 r.p.m. Marfer, M-30-038, Madrid, 1967. Cara 2-6 «Yo no quiero a esa niña».

#### EL CHOCOLATE:

- Los grandes del cante flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-261, Madrid 1964. Cara 2-6 «A clavo y a canela».
- 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-517, Madrid, 1965 (Vol. 4). Cara 2-1 «Penas en el corazón».
- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.135, S. Sebastián, 1966. Cara 1-1 «Con gran devoción».
- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.865, S. Sebastián, 1967. Cara 1-1 «Aunque murmure la gente».

#### TERREMOTO DE JEREZ:

- CANTA JEREZ. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-341, Madrid, 1967. Cara 2-4 «De Santiago y de Santa Ana».



#### FLAMENCOS DE JEREZ:

- 33 r.p.m. CBS, S 64.244, Madrid, 1970. Cara 2-1 «Seguiriyas».

#### ANTONIO MAIRENA:

- La llave del cante flamenco. 33 r.p.m. Hispavox HH-251, Madrid, s/f. Cara 1-4 «No me respondió».
- Noches de la Alameda. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-395, Madrid, 1963. Cara 2-1 «Por los siete dolores».
- Antología documental del cante flamenco y cante gitano (3 discos). 33 r.p.m. Columbia CCLP 31.014, S. Sebastián, 1965. Disco n.º 3, Cara 2-1 (sin título).
- Mairena del Alcor (Festival de Cante Jondo Antonio Mairena) 33 r.p.m. Columbia MCE-825, S. Sebastián, 1967. Cara 1-3 «A pasito a paso».
- Cantes de Antonio Mairena. 33 r.p.m. Columbia, CCLP-31.010. S. Sebastián, 1958. Cara 1-4 «El luto que llevo en mi corazón».
- Honores a la Niña de los Peines. 33 r.p.m. RCA VICTOR LPM, 10.396-N. Madrid, 1969. Cara 1-4 «La vía yo diera».
- Mis recuerdos de Manuel Torre. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.408, Madrid, 1970. Cara 1-1 «Madre, no llores».
- La fragua de los Mairena. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.409, Madrid, 1970. Cara 1-3 «Se lavará más».
- Cien años de cante gitano. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10.269. Madrid, s/f. Cara 1-5 «A la luna le pido» (Seguiriyas primitivas). Cara 2-5 «Sin poderte hablar» (Seguiriyas de M. Torre).
- Cantes de Cádiz y los Puertos. 33 r.p.m. Philips 6328103, Madrid, 1973. Cara 1-2 «Tanto llamar»; Cara 2-2 «A mis enemigos».

#### CURRO MAIRENA:

- La fragua de los Mairena. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.409, Madrid, 1970. Cara 2-1 «Al Cristo de la cárcel».

#### GABRIEL MORENO:

- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-80.966 S. Sebastián, 1965. Cara 1-1 «Dis' mandó el remedio».
- Cante flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH, 10.309, Madrid, 1967. Cara 2-1 «Te fuiste de mi vera».
- 33 r.p.m. Hispavox, HH 10.377. Madrid, 1970. Cara 1-5 «No fuiste a verme».

#### TOMAS PAVON:

- 45 r.p.m. La voz de su amo, EPL 14.289, Barcelona, 1966. Cara 1-2 «Yo reniego de mi sino».
- Los Ases del Flamenco. 33 r.p.m. (reconstrucción técnica) EMI/REGAL 10-C 038-021628. Cara A-3 Seguiriyas: Cara B-2 Seguiriyas.

#### NIÑA DE LOS PEINES:

- El Cante de la Niña de los Peines. 45 r.p.m. La Voz de su Amo 7EPL 13.355, Barcelona, 1959. Cara 1-1 «A la sierra de Armenia».
- Los Ases del Flamenco. 33 r.p.m. REGAL (Serie Azul) LRGE-8035, Barcelona, 1968. Cara 2-4 «Se te logró el gusto».
- 78 r.p.m. La Voz de su Amo, AA-306, Barcelona, s/f. Cara 2-1 «El corazón de pena traiga traspasao».
- 78 r.p.m. La Voz de su Amo, AA-465, Barcelona, s/f. Cara 1-1 «Ya llegó la hora» y «De Sanluúcar al Palmar».
- 78 r.p.m. ODEON, 13-270-71, Barcelona s/f. Cara 2-1 «La que me huele a clavo y canela».
- 78 r.p.m. REGAL, RS-586. Cara 1-1 Seguiriyas.

#### EL PERRATE DE UTRERA:

- Potaje Gitano en Utrera. 33 r.p.m. Hispavox, HH, 337: Madrid, 1968. Cara 1-4 «Ya llegó la luna».

#### JUAN TALEGA:

- Una reliquia de cante gitano. 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.172, S. Sebastián, 1966. Cara 1-1 «Yo no soy de esta tierra».
- Antología documental de cante flamenco y cante gitano (3 discos). 33 r.p.m. Columbia CCLP-31.014/15/16. S. Sebastián, 1965. Disco n.º 3. Cara 2-3. Seguiriyas del Sr. Manuel Cagancho y Tomás el Nitri. Cara 2-5 Seguiriyas del Loco Mateo.
- Archivo del Cante Flamenco (6 discos). 33 r.p.m. VERGARA, S.A. 13.001 Sj, Barcelona, 1968, disco n.º 1, Cara 2-23 Seguiriyas de Paco la Luz y Cagancho.

#### MANUEL TORRE:

- 78 r.p.m. ODEON, 182-283, Barcelona, s/f. Cara 1-1 «Qué desdicha más grande tengo al andar».
- 78 r.p.m. Odeón, 182-285, Barcelona, s/f. Cara 1-1. Seguiriyas.
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, AE-2.540. Cara 1-1. «Era un día de Santiago».



## EL LEBRIJANO:

- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-80.991, S. Sebastián, 1965. Cara 1-1 «Fátigas me dieron».
- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.147, S. Sebastián, 1966. Cara 1-1 «Mírame gitana».
- De Sevilla a Cádiz. 33 r.p.m. Columbia, CS 8.002, Madrid, 1969. Cara 2-2 «Maldigo el dinero».

—o0o—

## ESTILOS DE SEGUIRIYAS QUE HAN SIDO GRABADOS

De María Borrico.  
Al cambio de María Borrico.  
Del Sr. Manuel Cagancho.  
Al cambio.  
De Frasco El Colorao y de Cagancho.  
De Cepero.  
Cruzadas de Curro Dulce.  
De Curro Dulce.  
De Joaquín La Cherna.  
De la edad de Oro.  
De Jerez.  
De Paco la Luz.  
De El Marrurro.  
De El Loco Mateo.  
De El Mellizo.  
De Manuel Molina.  
De Tomás El Nitri.  
De José de la Paula de Jerez.  
De Francisco la Perla.  
De El Planeta.  
Primitivas.  
De Silverio.  
De Manuel Torre.  
De Triana.  
Primitivas de Triana.

## APENDICE N.º 3

### SOLEARES

#### EL BORRICO:

- Canta Jerez. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10341, Madrid, 1967. Cara 1-4. Yo seré leña en tu corral».
- Figuras del Cante. 33 r.p.m. Hispavox, HH, 18-1.132, Madrid, 1969. Cara 1-2 «No hables mal de nadie».

#### MANOLO CARACOL:

- Una historia del Cante Flamenco (2 discos). 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-24, Madrid, 1958. Disco n.º 1. Cara 2-3: Soleares de Joaquín el de la Paula; Cara 2-4: Soleares de Enrique el Mellizo; Cara 2-5: Soleares a la guitarra; Cara 2-6: Soleares de Antonio Frijones.
- 33 r.p.m. REGAL, LREG 8.051, Barcelona, 1968. Cara 1-6: Soleá; Cara 2-4: Soleares «De la gloria de tu querer.
- Los Ases del Flamenco (Selec. 11). 45 r.p.m. La Voz de su Amo, EPL-13.361, Barcelona, 1960. Cara 1-2 «Soleares del viento».

#### EL CULATA:

- La Verdad del Cante. 33 r.p.m. Zafiro, ZM-19B, Madrid, 1965. Cara 2-4: «Tengo un pozito».
- La Esencia del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Marfer, M-30.038, Madrid, 1967. Cara 2-2 «Era tu madre».

#### TERREMOTO DE JEREZ:

- Genio y duende del Cante Gitano. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-361, Madrid 1969. Cara 1-1 «No me quiere tu gente».

#### EL CHOCOLATE:

- Cante Flamenco (Vol. 1). 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-474, Madrid, 1964. Cara 1-1 «No busques».



- Cante Flamenco (Vol. 3). Hispavox, HH 16-476, Madrid, 1964. 45 r.p.m. Cara 1-1 «Si tú la vieras».
- Cante Flamenco (Vol. 6). 45 r.p.m. Hispavox, HH 6-519, Madrid, 1965. Cara 2-1 «Amanecí una mañana».

#### EL LEBRIJANO:

- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.309, S. Sebastián, 1967. Cara 1-1 «Lloraba al pié de la cruz».
- 45 r.p.m. Columbia, SGGE-80.990, S. Sebastián, 1965. Cara 2-1 «Esto que me está pasando».
- De Sevilla a Cádiz. 33 r.p.m. Columbia, CS 8.002, Madrid, 1969. Cara 1-1 «No te metas en camino».

#### JUAN TALEGA:

- Mairena del Alcor (Festival de Cante Jondo A. Mairena). 33 r.p.m. Columbia, MCE-825, S. Sebastián, 1967. Cara 1-4 «Por la intención que vas».
- Una reliquia de Cante Gitano. 45 r.p.m. Columbia, SGGE-81.172, S. Sebastián, 1966. Cara 2-1 «No esperes perdón».
- Antología Documental de Cante Flamenco y Cante Gitano. 33 r.p.m. Columbia, CCLP-31.014/15/16, S. Sebastián. 1965. Disco n.º 3. Cara 1-5: Soleá de Alcalá y Mercé La Serneta.
- Sevilla, Cuna del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Columbia, SCLL-140.011, San Sebastián, 1960. Cara 2-1: Soleares de Alcalá.
- Archivo del Cante Flamenco (6 discos). 33 r.p.m. VERGARA, S.A., 13001 SJ, Barcelona, 1968. Disco n.º 2. Cara 2-3: Soleares de Alcalá.

#### TOMAS PAVON:

- Los Ases del Flamenco (Selec. 2). 45 r.p.m. La Voz de su Amo, 7EPL-13.234, Barcelona, 1958. Cara 1-1 «Válgame Dios, no le temes».
- 78 r.p.m. REGAL, RS-553 (sin lugar ni fecha). Cara 1-1: Soleares.
- 78 r.p.m. La Voz de su Amo, AA-356, Barcelona, s/f. Cara 2-1 «A mi mare de mi arma» Cantes de T. Pavón/Soleares).

#### MANUEL TORRE:

- 78 r.p.m. GRAMOFONO, AE-2.487 (Sin lugar ni fecha). Cara 2-1 «Lo que yo hago contigo» (Soleares).
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, AE-1.2540 (Sin lugar ni fecha). Cara 2-1 «Por tí yo abandoné mis niñas (Soleares).







ESTILOS DE SOLEARES QUE HAN SIDO GRABADOS

SOLEARES:

De Alcalá.  
Apolás.  
Bailables.  
Por bulerías.  
De Juan Breva.  
De Cádiz.  
De Córdoba.  
Cruzadas de Alcalá.  
Cruzadas de Jerez.  
Extremeñas.  
De El Fillo.  
De Antonio Frijones.  
Grandes.  
De Jerez.  
De Juaniquí de Lebrija.  
De Lebrija.  
Marcheneras.  
De Enrique el Mellizo.  
De la Mezquita.  
De Rafael Moreno.  
De Paquirri.  
De Joaquín el de la Paula.  
De Tomás Pavón.  
De la Pena.  
De María Peña.  
De preparación.  
De los Puertos.  
De la Serneta.  
De El Tenazas de Morón.  
De Triana.  
Grande de Triana.  
Viejas de Triana.  
De Utrera.





Pastora Pavón «Niña de los Peines»

## APENDICE N.º 4

### a) TANGOS    b) TIENTOS

#### a) TANGOS.-

##### GABRIEL MORENO:

- Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10-309, Madrid, 1967. Cara 1-3 «A mi madre abandoné».
- 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-377, Madrid, 1970. Cara 1-1 «De morería yo vengo».

##### EL BORRICO:

- Figuras del Cante. 33 r.p.m. Hispavox, 18-1132, Madrid, 1969. Cara 2-6 «Qué desgraciaito nací».

##### MANOLÓ CARACOL:

- 33 r.p.m. REGAL, LREG 8051, Barcelona, 1968. Cara 1-1 «De la estampa dolorosa mía».

##### EL CHOCOLATE:

- Cante Flamenco (Vol.). 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-476. Cara 1-2 «En el cristal de mi copa».
- Cante Flamenco (Vol. 2). 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-475. Cara 1-2 «Me tienes loco».
- 33 r.p.m. Hispavox, HH, 18-1.160, Madrid, 1969. Cara 1-6 «Me tienes loco».

##### LA PAQUERA DE JEREZ:

- Fiesta de Canciones. 33 r.p.m. Marfer, M 30-100, Madrid, 1970. Cara 1-2 «Tu pintura».



#### EL LEBRIJANO:

- 45 r.p.m. Columbia, SCGE-81.147, S. Sebastián, 1959. Cara 2-2 «Porque te llamas aurora».
- De Sevilla a Cádiz. 33 r.p.m. Columbia, CS 8.002, Madrid, 1969. Cara 2-4 «Me valgo de mi talento».

#### JOSELERO DE MORON:

- Archivo del Cante Flamenco (6 discos). 33 r.p.m. VERGARA, S.A. 13.001 SJ, Barcelona, 1968, disco n.º 4. Cara 2-2: TANGOS.

#### NIÑA DE LOS PEINES:

- Los Ases del Flamenco (vol. 2). 33 r.p.m. REGAL (Serie Azul), LRGE 8.035, Barcelona, 1968. Cara 1-3 «Al Gurugú».
- 78 r.p.m. HOMOKORD, 70651-671, Berlín s/f. Cara 1-1 «El Balcón».
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, 653025-065, Barcelona s/f. Cara 2-1 «Tango de la Tontona».
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, 653041, Barcelona, s/f. Cara 1-1. TANGO n.º IV.
- 78 r.p.m. LA VOZ DE SU AMO, AA-465, Barcelona s/f. Cara 2-1 «A mi mare abandoné» (Tangos y tientos).

#### ANTONIO MAIRENA:

- Grandes del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, CH-52, Madrid, s/f. Cara 1-3 «El mes de los caracoles».
- Tangos de Andalucía. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-397, Madrid, 1963; Cara 2-1 «Con ese delantal grana» (Tangos de Triana); Cara 1-1 «El mes de los caracoles» (Tangos canasteros).
- Mairena del Alcor (Festival de Cante Jondo A. Mairena). 33 r.p.m. Columbia, MCE-825, S. Sebastián, 1967. Cara 1-5 «Mi mare es una gitana» (*MANOLO MAIRENA*).
- La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz (3 discos). 33 r.p.m. Columbia, MCE-814/15/16, S. Sebastián, 1966. Disco n.º 3, Cara 1-2 «De su majestad» (Tangos de Triana).

#### CANTES DE ANTONIO MAIRENA:

- 33 r.p.m. Columbia, CCLP-31010, S. Sebastián, 1958. Cara 2-1 «Tierra de tanta alegría» (Tangos malagueños).

#### TRIANA, RAIZ DEL CANTE:

- 33 r.p.m. Philips 63 28 104, Madrid, 1974. Cara 2-3 «En Santa Ana».

CANTES DE CADIZ Y LOS PUERTOS:

- 33 r.p.m. Philips 63 28 103, Madrid, 1973. Cara 1-3 «Mañana me voy».

PORRINA DE BADAJOZ:

- ASES DEL FLAMENCO.
- 33 r.p.m. VERGARA, 7.119 UN, Barcelona, 1966. Cara 2-3: «TANGOS EXTREMEÑOS».

ESTILOS DE TANGOS QUE HAN SIDO GRABADOS

De Cádiz.  
Canasteros.  
Extremeños.  
Flamencos.  
De Frijones.  
Gitanos.  
De Jarrito.  
Jerezanos.  
Lígeros.  
De Málaga.  
De los Merengazos.  
De los Peines.  
Del Perchel.  
De la Repompa.  
Rumba.  
Del Sacromonte.  
Sevillanos.  
Tientos.  
De la Tontona.  
Treido.  
De Triana.

b) TIENTOS

EL AGUJETAS:

- Viejo Cante Jondo. 33 r.p.m. CBS S64.216, Madrid, 1970. Cara 2-4 «Tientos de la corona».



#### PORRINA DE BADAJOZ:

- 45 r.p.m. Columbia, EGGE-71.296, Madrid, 1960. Cara 2-1 «Pena».
- 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-90, Madrid, 1959. Cara 2-2 «Si grande fue mi culpita».
- Estilos Flamencos (Vol. 5). 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-89, Madrid, 1959. Cara 1-2 «Están diciendo comerme».
- Gitano de Badajoz. 45 r.p.m. FONTANA, 467.706, Barcelona s/f. Cara 1-1 «Donde beben mis palomas».

#### MANOLO CARACOL:

- Una historia del Cante Flamenco (2 discos). 33 r.p.m. Hispavox, HH, 16-307, Madrid, 1961. Disco n.º 2, Cara 1-5 Tientos.
- Una Historia del Cante Flamenco (Vol. 2). 33 r.p.m. Hispavox, 18-1078, Madrid, 1968. Cara 1-6 «La barca de mis amores».

#### EL CHOCOLATE:

- Cante Flamenco (Vol. 4). 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-517, Madrid, 1965. Cara 1-2 «En el tronco de un olivo».
- 45 r.p.m. Columbia, SCGE-81.135, S. Sebastián, 1966. Cara 2-1 «Las ta-paeras del sentío».

#### LA PAQUERA DE JEREZ:

- 45 r.p.m. Philips, 421 202-PE, Barcelona s/f. Cara 2-2 «Tu cariño con el mío».
- 45 r.p.m. Philips, 421 298-PE, Barcelona, 1959. Cara 1-1 «Tientos del querer».

#### TERREMOTO DE JEREZ:

- Genio y Duende del Cante Gitano. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-361, Madrid, 1969. Cara 1-3 «Me pongo a pregonar».

#### EL LEBRIJANO:

- 45 r.p.m. Columbia, SCGE-80.990, S. Sebastián, 1965. Cara 1-2 «Sentaíto en mi balcón».
- De Sevilla a Cádiz. 33 r.p.m. Columbia, CS 8.002, Madrid, 1969. Cara 1-3 «No entiendo este querer».

#### RAFAEL ROMERO:

- Archivo del Cante Flamenco (6 discos). 33 r.p.m. VERGARA, S.A. 13.001 SJ, Barcelona, 1968. Disco n.º 3, Cara 2-1: TIENTOS.

#### MANOLO MAIRENA:

- Palillos Flamencos. 33 r.p.m. Hispavox, HH 281, Madrid, s/f. Cara 2-4 «Que tenga rejas de bronce».

- 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-678, Madrid, 1968. Cara 1-2 «Cuando viene la mañana».
- La Antorcha del Cante. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-364, Madrid, 1969. Cara 2-1 «Compañera no más penas».

#### GABRIEL MORENO:

- Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-309, Madrid, 1967. Cara 2-3 «Bebieron los genios».

#### NIÑA DE LOS PEINES:

- 78 r.p.m. GRAMOFONO, AG-81, Barcelona s/f. Cara 1-1: TIENTOS.
- 78 r.p.m. LA VOZ DE SU AMO, AA-465, Barcelona, s/f. Cara 2-1 «A mi mare abandoné».
- 78 r.p.m. ODEON, 13.270-73, Barcelona, s/f. Cara 1-1: TIENTOS n.º I.

#### ANTONIO MAIRENA:

- Cien Años de Cante Gitano. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-269 (sin lugar ni fecha). Cara 1-3 Aborrecí tu querer.
- La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz (3 discos). 33 r.p.m. Columbia, MCE-814/15/16, S. Sebastián, 1966. Disco n.º 2, Cara 2-3 «Estoy enfermo en la cama».
- Tangos de Andalucía. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-397, Madrid, 1963. Cara 1-2 «Aunque vengas de rodillas».
- Honores a la Niña de los Peines. 33 r.p.m. RCA VICTOR LPM, 10.396-N, Madrid, 1969. Cara 2-2 «Por pobre».
- Mis Recuerdos de Manuel Torre. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.408, Madrid, 1970. Cara 2-4 «Lloran canales».





Ramón Montoya

## APENDICE N.º 5

### ROMANCES

#### ANTONIO MAIRENA:

- La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz (3 discos).
- 33 r.p.m. Columbia, MCE-814/15/16, S. Sebastián, 1966. Cara 1-3 (disco 2) «Grandes Guerras».
- Honores a la Niña de los Peines. 33 r.p.m. RCA VICTOR LPM, 10.396-N, Madrid, 1969. Cara 2-4 «Lloran por Granada».
- La Fragua de los Mairenas. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.409, Madrid, 1970. Cara 2-4 «Por un estrecho».

#### MANUEL MAIRENA:

- La Antorcha del Cante. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-364, Madrid, 1969. Cara 1-1 «Prendimiento de Antoñito el Camborio».

#### JOSE REYES «EL NEGRO»:

- Archivo del Cante Flamenco (6 discos). 33 r.p.m. VERGARA, S.A. 13.001 SJ, Barcelona, 1968, disco n.º 1, Cara 1-7: CORRIDA/ROMANCE.

#### EL LEBRIJANO:

- De Sevilla a Cádiz. 33 r.p.m. Columbia, CS 8.002, Madrid, 1969. Cara 2-5 «Por el castillo de luna».





## APENDICE N.º 6

### BULERIAS

#### TERREMOTO DE JEREZ:

- Festivales Flamencos. 33 r.p.m. Hispavox, 10-366, Madrid, 1969. Cara 2-1 «No me mires malamente».
- Grandes del Cante Flamenco. Cassette, Hispavox, CH-52, Madrid, s/f. Cara 1-1 «En la calle nueva».

#### FERNANDA DE UTRERA:

- Fernanda y Bernarda de Utrera. 45 r.p.m. Zafiro, Z-E, Madrid, 1967. Cara 1-1 «Si me ven hablar contigo».
- 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-681, Madrid, 1968. Cara 1-1 «No soy de maderera».
- El Cante de Fernanda y Bernarda de Utrera. 33 r.p.m. Hispavox, HH 10-179, Madrid, 1970. Cara 1-5 «Cuando se entere el sultán».

#### TOMAS PAVON:

- 45 r.p.m. LA VOZ DE SU AMO, EPL, 12489, Barcelona, 1966. Cara 2-2 «Cuando me echas demenos».
- 78 r.p.m. REGAL, RS-553 (sin lugar ni fecha). Cara 2-1 BULERIAS.

#### PEPA DE UTRERA:

- Flamenco en Torres Bermejas..
- 45 r.p.m. SINTONIA EP-21012, Barcelona, 1968.

#### NIÑA DE LOS PEINES:

- 78 r.p.m. GRAMOPHONE, 653037-053, Barcelona, s/f. Cara 2-1 BULERIAS N.º I.
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, 653021-069, Barcelona, s/f. Cara 1-1 BULERIAS N.º II.
- 78 r.p.m. GRAMOFONO, AG-81, Barcelona, s/f. Cara 2-1: BULERIA.



- 78 r.p.m. LA VOZ DE SU AMO, AA-306, Barcelona s/f. Cara 1-1 «Deja que la gente hable».
- 78 r.p.m. ODEON, 13.282-83, Barcelona, s/f. Cara 2-1: Bulería Nueva n.º 1.
- 78 r.p.m. ODEON, 182.512, Barcelona, s/f. Cara 1-1 «Que te quería, yo no lo niego».
- 78 r.p.m. REGAL, RS-610 (sin lugar ni fecha). Cara 1-1: BULERIA.

#### GASPAR DE UTRERA:

- Bailes Españoles.
- 33 r.p.m. ALHAMBRA, MCCP-29008, S. Sebastián, 1959. Cara 1-6 «Historia de un amor».
- Festival Flamenco. 33 r.p.m. REGAL, Serie Azul, LJ-048-20056, Barcelona, 1969. Cara 1-3: BULERIAS.

#### EL CHOCOLATE:

- Cante Flamenco (Vol. 1). 45 r.p.m. Hispavox, HH-16-474, Madrid, 1964. Cara 2-2 «El camino de Jerez».
- Cante Flamenco. 45 r.p.m. Hispavox, HH 16-518, Madrid, 1965. Cara 2-1 «Eres la mejor gitana».

#### ANTONIO MAIRENA:

- La Llave de Oro del Cante Flamenco. 33 r.p.m. Hispavox, HH 251, Madrid, s/f. Cara 1-6 «Pasan los novios»; Cara 2-6 «Dicen que va a hacer».
- La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz. 33 r.p.m. Columbia, MCE, 814/15/16, S. Sebastián, 1966. Cara 2-2 «A quien le contaré yo» (Disco n.º 1); Cara 1-1 «Ni el sol que va en su carrera» (disco n.º 2).
- Honores a la Niña de los Peines. 33 r.p.m. RCA VICTOR LPM, 10.396-N Madrid, 1969. Cara 2-1 «Cuando pasas».
- Cien años de Cante Gitano. 33 r.p.m. Hispavox, HH-10-269 (sin lugar ni fecha); Cara 1-2 «Las llaves de Tetuán» (Fiesta por bulerías); Cara 2-1 «Un niño tan bello» (bulerías navideñas).
- Mis recuerdos de Manuel Torre. 33 r.p.m. RCA VICTOR LSP 10.408, Madrid, 1970. Cara 1-4 «Yo ni palabra» (bulerías fiesta); Cara 2-1 «Tú no me encuentras» (bulerías por soleá).
- CANTES DE CADIZ Y LOS PUERTOS. 33 r.p.m. Philips, 63 28 103, Madrid, 1973. Cara 1-1 «La mulilla».
- TRIANA, RAIZ DEL CANTE. 33 r.p.m. Philips, 63 28 104, Madrid, 1974. Cara 2-1 «Gitana pura».

ESTILOS DE BULERIAS QUE HAN SIDO GRABADOS

De la Alameda.  
Del Albaicín.  
Arriera.  
De Cádiz.  
Cortas.  
Del Estrecho.  
Con fandango.  
Festeras.  
Gaditanas.  
Gitanas.  
Al «ar» golpe.  
Granainas.  
De Jerez.  
De la molinera.  
Navideñas.  
Por peteneras.  
De los puertos.  
De la Repompa.  
Del Sacromonte.  
Por Soleá.  
De Utrera.





## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA PARA ESTE LIBRO

- Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre Orígenes del Flamenco. Madrid, 1972.
- Amaya, F.: Gitanos y Cante Jondo. Edit. Dux.
- Andrade de Silva, T.: Antología del Cante Flamenco. Hispavox, S.A. Madrid, 1958.
- Aparicio García, J.: El cante jondo como oración. Rev. de la Tertulia Flamenca de Ceuta, Agosto-74.
- Blas Vega, J.: Las Tonás. Ed. Guadalhorce, 1967. Málaga.
- Borrow, G.: Loz Zíncali. Madrid, 1936.
- Butler, A.: Bulerías. Cát. de Flamencología de Jerez, 1961.
- Caballero Bonald, J.M.: El cante andaluz. Ed. Taurus. Madrid, 1953 y «Luces y sombras del cante flamenco». Ed. Lumen. Barcelona, 1975.
- Archivo del Cante Flamenco.(C. Bonald). Vergara, S.A. Barcelona, 196.
- Estébanez Calderón: Escenas Andaluzas. C. Austral, n.º 188.
- Historia de los Gitanos. Anónimo, 1832.
- Falla, M.: Escritos sobre música y músicos. C. Austral, n.º 950.
- García Matos, M.: Una historia del cante flamenco. Hispavox, Madrid, 1958.
- García Ortiz de Villajos: Gitanos en Granada, 1964.
- González Climent, A.: Bulerías. Un ensayo jerezano. Jerez, 1961.
- Lafuente, R.: Los gitanos, el flamenco y los flamencos. Ed. Berna. Barcelona, 1935.
- Larrea, A.: El flamenco en su raíz. Ed. Nacional. Madrid, 1974.
- Lavaur, L.: Teoría romántica del cante flamenco. Ed. Nacional. Madrid, 1976.
- López Rodríguez, M.: Tras las huellas del flamenco. El mundo gitano en la obra de Cervantes. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, 1971.
- Luna, J. Carlos de: De cante grande y cante chico. Madrid, 1926.
- Machado y Alvarez, A.: Colección de cantes flamencos. Ed. Demófilo. Madrid, 1974.
- Mairena, A.: Las confesiones de Antonio Mairena. Universidad de Sevilla, 1976.
- Manfredi, D.: Geografía del cante jondo. Madrid, 1953.
- Mayo, F.: El gitanismo Madrid, 1970.
- Molina, R.: Mundo y formas del cante flamenco. Ed. Al-Andalus. Sevilla, 1971.
- Idem.: Misterios del arte flamenco. Ed. Sagitario. Barcelona, 1967.
- Idem.: Obra Flamenca . Ed. Demófilo, 1977.
- Plata, Juan de la: Flamencos de Jerez. Cátedra de Flamencología de Jerez, 1961.
- Quejío: Informe. Ed. Demófilo, 1975.
- Quindale, F.: Diccionario Caló-castellano.
- Quiñones, F.: De Cádiz y sus cantes. Madrid, 1974.
- Ramírez Heredia, J. de Dios: Vida gitana. Ed. 29, Barcelona, 1973.
- Idem.: Nosotros los gitanos. Ed. 29, Barcelona, 1971.
- Ríos Ruiz, M.: Introducción al cante. Ed. Istmos, Madrid, 1972.
- Rossy, H.: Teoría del cante jondo. Ed. Credsa, Barcelona, 1966.
- Zugasti y Sáez, J.: El bandolerismo. E. Albolafia, Córdoba, 1983.





# **INDICE**

	<b>Páginas</b>
Prólogo .....	3
1.- LOS GITANOS EN EL CANTE .....	9
2.- LAS TONAS .....	13
a) Aspecto etimológico .....	17
b) Aspecto histórico .....	19
c) Aspecto literario .....	20
d) Aspecto musical .....	23
e) Tipos de Tonás .....	24
3.- LAS SEGUIRIYAS .....	29
a) Aspecto etimológico .....	31
b) Aspecto histórico .....	34
c) Aspecto literario .....	37
d) Aspecto musical .....	40
e) Seguiriyas-Cabales .....	41
f) Grandes intérpretes .....	43
4.- SOLEARES .....	67
a) Aspecto etimológico .....	69
b) Aspecto histórico .....	75
c) Aspecto literario .....	77
d) Aspecto musical .....	79
e) Panorama geográfico de la Soleá .....	80
5.- TANGOS-TIENTOS .....	83
a) Tangos .....	84
b) Tientos .....	89
6.- ROMANCES .....	93



	Páginas
7.- BULERIAS.....	103
a) Aspecto etimológico .....	107
b) Aspecto histórico .....	111
c) Aspecto musical .....	114
d) Presencia de las bulerías en los cantes.....	115
Modalidades de la bulería .....	117
e) Intérpretes .....	120
8.- DISCOGRAFIA FUNDAMENTAL.....	122
<i>APENDICE N.º 1</i>	
a) Tonás .....	125
b) Martinetes .....	126
c) Carcelera .....	128
d) Debla .....	128
<i>APENDICE N.º 2</i>	
Seguiriyas .....	131
Estilos de Seguiriyas que han sido grabados .....	134
<i>APENDICE N.º 3</i>	
Soleares .....	135
Estilos de soleares que han sido grabados .....	139
<i>APENDICE N.º 4</i>	
a) Tangos .....	141
b) Tientos .....	143
Estilos de tangos que han sido grabados .....	143
<i>APENDICE N.º 5</i>	
Romances .....	147
<i>APENDICE N.º 6</i>	
Bulerías .....	149
Estilos de bulerías que han sido grabados .....	151
Bibliografía .....	153







